



د. فؤاد أبو منصور



أوراق في مواجهة العصر

سحب و تعديل : علاء بريك هنيدي



قروي باريس يكشف أوراقه مخنون الزا

أَرَاغُونَ
فِي مَوَاجِهَةِ الْعَصْرِ



د. فؤاد أبو منصور

أراغون

في مواجهة العصر

قروي باريس "يكشف أوراق" مجنون إلزا.

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

لوحة الخلاف:

لراخون والزأ برهشة مارون الحكيم

إلى أمي
... وانقطع الحوار.

الكتابة المستحيلة

الكتابة عن أراغون رهان صعب. فالناقد يشعر بالدوار أمام هذه «القارة الفكرية» التي اختزلت كل التناقضات ولعبت كل الأدوار بعفوية وذكاء. ونادراً ما ضاقت المسافة بين الأدب والسياسة والحب والايديولوجيا والسوريالية والاشتراكية، كما ضاقت في انسان أراغون العجيب.

أمام «الهرم الأراغوني» يتساءل الباحث - الناقد: أية قنوات تؤدي إلى اقتراب مباشر من الرجل الواقف على مشارف التسعينات من العمر من دون أي خيط أبيض في وعيه وذاكرته، هذا الشاعر- الناثر، الروائي - المؤرخ، الدادائي- السوريلي، الاشتراكي - الليبرالي، المقاتل - الأسير، العاشق - المقاوم، البهلوان - المنبوذ، المجنون بالزا والشرق والعالم؟

كيف العثور على مفاتيح هذا الخصب الفكري الشامل الذي يسقي حضارة بأكملها: حضارة ما قبل الحرب المضطربة، هذه الحضارة المضطربة لما بعد الحرب؟

وهل يكفي كتاب نقدي عن أراغون، إذا كان كافياً مع غيره، هو الذي ذهب بعيداً في الذكاء والقلق والحب والسياسة والابداع، وكان شاهداً كبيراً على مسيرة القرن العشرين، لعب أكثر أوراقها خطورة، ودوزن ايقاعاتها، عند منعطفات تاريخها ثم حفر على جسدها اسم حبيبته الزا وبعض حقائق مستقبلها؟

الكتابة ليست شيئاً عن أراغون. وكل محاولات رصد مناحي شخصيته وتحليلات فكره تشير فقط إلى واقع إبداعى، غير أنها لا تخرج بنتائج ناجزة وصيغ تجسدية قاطعة. أراغون كالزئبق يسخر من الذين يحاولون حشره في زاوية منهج فكرى، أو شكل روائى، أو قالب شعري. حياته تندرج تحت لواء التحولات. وأدبه ينسج في غزارته وتنويعاته على منوال التخطي والتصادم والمغامرة التجريبية المشرعة الأفاق والتخوم.

بنوع من الغواية وأصابع «القفاز الحريري» يدعونا أراغون إلى قراءة شعره - نشره. يبسط أمامنا وليمة الرؤى، وكأنه يسلمنا مفاتيح قصره، لكي ندخل إلى الجنة.

غير أن الضيافة الأنيقة شرك من شرك الشيطان. هنا ينقلنا داخل المتاهة من صعوبة إلى صعوبة، ومن مأزق إلى مأزق، مجسداً المعادلة التي طرحها في المقدمة الثانية لرواية «حكم بالاعدام» (١٩٦٥) ومفادها أنه يمسك الناقد بيده لكي يزيد في تشويش الصورة وتكثيف الغموض، الأمر الذي يدفع «فارس المغامرة» إلى جدار القنوط المسدود.

إنها صعوبة نقدية أولى لم تسلس قيادها لمعظم الدارسين والمحللين. وكان «مجنون الزا» لم يكتفِ بآلاف الصفحات الروائية - الشعرية. إذ قدّم لكل رواية، شارحاً منطلقاتها ومراميها، ومسلاً الضوء على الظروف والمشكلات التي واكبت ولادتها. لذلك تبدأ دائماً الرواية أو المجموعة الشعرية بمقدمة نظرية، هي عبارة عن رواية داخل رواية.

أراغون يرغب في تكثيف فهم القارئ وفرض قناعاته عليه خوفاً من صياغة اجتهادات في غير محلها. بعد هذه «الكماثن»، نشر «قروي باريس» مجموعة نظيراته في عدة كتب، منها: «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨) و«من أجل واقعية اشتراكية» (١٩٣٥)، «يوميات بل كانتو» (١٩٤٦)، «اكشف أوراق لعبتي» (١٩٥٩)، «أحاديث مع فرنسيس كرميو» (١٩٦٤)، «أراغون يحاور دومينيك أربان» (١٩٦٨)، «لم اتعلم أبداً الكتابة أو الصواعق» (١٩٦٩).

لم يتوقف «مجنون الزا» عند حدّ. عاد وعلّق على عمارته الروائية بمناسبة إصدار مؤلفاته عن دار «البيير لافون»، بشكل متزوج مع عمارة الزا تريولييه. وأطلق على «الهرم» الجديد، عنوان «النتاج الروائي المتزوج»، ويشمل ٤٥

رواية، ٢٢ منها لأراغون و٢٣ لالزا.

نقرأ في مقدمة «التاج المتزوج»، بريشة الزا:

«عندما نرقد في الموت جنباً إلى جنب، سوف يجمعنا اتحاد كتبنا، من أجل الأصلح والأسوأ، في مستقبل كان حلمنا وهمنا الأكبر. قد يدفع الموت اخصاماً للتفريق بيننا. قد يساعدهم غيابنا على انجاح محاولتهم. فالملوك عزّل. عندئذ تنبري كتبنا المتعاقبة، اسود على ابيض، اليد في اليد، في مواجهة من يحاول فصلنا أو سلخ الواحد عن الآخر».

نقد أراغون لأراغون متناقض أحياناً، ومقنع أحياناً أخرى. في الحالين لا يخلو من التنظير والتطريز الايديولوجي. وبقدر ما يبرّر الكاتب، يخلق النصّ ويحاول القضاء عليه.

عقبة أخرى في وجه المقاربة النقدية: التزام أراغون السياسي. انخرط «مجنون الزا» في الحزب الشيوعي الفرنسي (١٩٢٨) اثر انفجار السورالية كمدرسة للكتابة الجديدة. واتخذ مواقف من السياسة الرسمية الفرنسية، انطلاقاً من موقعه في حزب موريس توريز.

وقوفه على حدّ السكين وضع كتابته في «مرمى النار»: الشاء من دون تدقيق من قبل رفاقه في الحزب، والتعريض به، من دون مسوغات أيضاً، من الذين يناهضون الحزب الشيوعي الفرنسي. فكانت الكتابة الأراغونية خاسراً وحيداً، بنجاحها وفشلها، بعمقها وسطحيتها، برصانتها وثرثرتها، بمجانيتها وسراب مراياها المحطمة.

عقبة جديدة تجاوزت بحجمها قدرة النقد: إنها العادة التي درج عليها «قرويّ باريس» في كتابة جديدة لرواياته وتغيير النصّ الأساسي جذرياً، كما في «الشيوعيون» (١٩٤٩-١٩٥١). أراغون أرخ من موقعه لأسباب الهزيمة الفرنسية أمام الزحف الهتلري، في العام ١٩٤٠. لذلك كان «الشيوعيون» أساساً خمسة أجزاء. وبعد ١٦ عاماً، صاغ المادة الروائية ضمن مفهوم جديد، مبدلاً الوقائع، محوراً ادوار الشخصيات، لاغياً أحداثاً ونتائج ناور حولها في النصّ الأساسي.

مقارنة بين نصّي «الشيوعيون» (١٩٥١-١٩٦٧) تؤشر إلى مدى تطوّر أراغون على مستوى الكتابة والمنظور الايديولوجي. «مجنون الزا» انتظر انقشاع

الحقائق التي كانت محجوبة وراء ستار كثيف من الأشلاء والحرائق، وكتب رواية جديدة على أنقاض الأولى (١٥٠٠ صفحة)، مزاجاً بين التحقيق الميداني (أرقام - أسماء - وقائع) والبحث التاريخي (أسباب ومنطلقات الهزيمة) والدفاع عن «الابديولوجيا الحمراء» وسط معادلة القوى الفرنسية الحاكمة.

وكما في سلسلة «الشيوعيون» وهي الروايات التي تختتم مسلسل «عالم الواقع» (١٩٣٤-١٩٥١)، هكذا في «مسافرو العرب المملكية» (١٩٣٩)، الرواية الثالثة في «عالم الواقع» بعد «أجراس بال» (١٩٣٤) و«الأحياء الجميلة» (١٩٣٦)، وقد أعاد «مجنون الزاء» صياغتها ثلاث مرّات (١٩٤٢-١٩٤٧-١٩٦٥) بمناسبة إدراجها في «النتاج الروائي المتزاوج».

الظلال تتراكم نتيجة لهذا «الفالس» المستحيل. لا شك في أن أراغون أدمى أصابعه بحثاً عن هويته، وليست نرجسيته بعيدة عن هذا اللهاث عند نخوم الهذيان.

ثمة ألقاز لا يريد فضحها. (مهمة النقد، أي نقد، لا تنحصر في استقراء الظلام).

إن المخطوطات التي وهبها لـ «المركز الوطني للبحوث العلمية» في باريس، وهي حولة شاحنة كاملة، مرشحة لاضاعة دوره في العصر، وخفياً كتابته. لكن هذه الوثائق، التي يشرف على دراستها فريق من الباحثين الفرنسيين برئاسة جان ريستا، لن تنشر علناً إلا بعد موت أراغون، بناء على وصيته.

هل هذا يعني أننا مضطرون إلى الانتظار للعثور على المفاتيح الضائعة؟ ثمة باحثون عكفوا على دراسة نتاج أراغون، في ليل تلغثمه الطويل، وهم متعنّدو المقاييس ومتباينو الوسائل. وقد وردت أبحاثهم في سياق موسوعة بيبليوغرافية شاملة أصدرها في نيويورك الألماني ولفانغ بابيلاس. وهي على حدّ قوله، الجزء الأول من ثلاث موسوعات تؤثّق لكل ما كتب عن «مجنون الزاء» بلغات العالم. العمل ضخم، واستفاد من معونات مادية تبرعت بها دول أوروبية، بينها فرنسا.



في محاولتي الاقتراب من فكر أراغون، انطلق من محورين أساسيين: قراءة النصّ والحوار المباشر.

الحقيقة أن «مجنون الزاء» لم يغلق بابه يوماً بوجهي، في شارع فارين،

بالقرب من قصر ماتينيون (مقر رئاسة الوزراء الفرنسية).

عندما اخترته «فرس المعركة» ضمن موضوع أطروحة دكتوراه دولة حول الرواية الفرنسية الملتزمة، في جامعة السوربون - باريس الرابعة - رحب بالمشروع، ووعدني بالمساعدة، لأن الموضوع «شائك ومعقد» على حدّ قوله.

كان ذلك في مطلع العام ١٩٧٥. وقد ظلّ وفيّاً لعهدّه حتى العام ١٩٨٠. يوم ناقشت الأطروحة تحت قبة السوربون القديمة، كانت أغلى أمنيّاتي حضور أراغون جلسة مرافعتي عن أدبه. غير أن المرض كان أقوى، وبقي «المجنون» مسمّراً فوق فراشه، على شفا الموت.

الحوار استمر نحو خمس سنوات. ودار في «بيت الزا» كما يسمّيه أراغون، الواقع في شارع فارين، كما في منتجعه الصيفي، في مدينة طولون المتوسطية، وفي بعض مقاهي باريس التي يحبّها.

أراغون أجاب عن أسئلتي. كشف غوامض لعبته. كما أسدل ستاراً من التعمية حولها.

أهمية الحوارات تكمن في اللقاء المباشر، وتؤكد على أن ما يشغل ذهن أراغون هو ما يشغل أيضاً ذهن نقاده. وكأن اللغة واللغة الثانية تشتركان في مشروع نقديّ واحد وتراهنان على جدليّتين: جدلية أراغون الإنسان - الكاتب، السياسي - العقائدي، وجدلية القرن العشرين، المفتوح على هب الصراعات الأدبية والأيدولوجية.

الطريق الأقصر إذاً إلى أراغون هو النصّ. لذلك واكبنا إصداراته في تسلسلها التاريخي منذ «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما - رواية» (١٩٢٠) حتى ذرى «مسرح / رواية» (١٩٧٤) وآخر مجموعاته الشعرية «وداعاً» (صدرت نهاية ١٩٨١ عن «كلوب ديدرو» وقدم لها جان ريستا).

بعد ذلك انطلقنا في خطّ معكوس من ذرى «وداعاً»، و«مسرح رواية»، نزولاً حتى «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما - رواية».

التقدم والارتداد كما يقول جان - بول سارتر في «مشكلات منهجية» (غاليمار - ١٩٧٣) يحاولان بلورة ثوابت أساسية في كتابة «الطفل الدائم الخوف» الذي شغل الناس وملاً... الدنيا.

فؤاد أبو منصور



● اراخون والمؤلف في منزل الراء ، في باريس

الحوار الأول

ولادة لا شرعية

بين ١٨٩٧ و١٩٨١ مسافة زمنية في الفكر الأوروبي المعاصر اسمها لوي أراغون.

بين الولادة اللاشعرية في أحد أحياء العاصمة الفرنسية والانتظار الطويل الراهن في شقة شارع فارين ربيع سوربالي وولادة ثانية مع الروسية الزانربوليه ثم حضور في الحزب الشيوعي الفرنسي وتجربة المقاومة ضد المحتلرين قبل إحراق الأصابع بلهب الستالينية وانكفاء على الجرح في ليل مليء بتهدجات القلق والجسد واللغة اللالغوية، كما في مسرح - رواية، آخر نص شعري - روائي كتبه في العام ١٩٧٤.

المسار الانساني النازف تقاطع مع مسار كتابة تقطف الثمار المحرمة من شجرة العصر ببعديه الغنائي والايديولوجي.

من ديوان «نار الفرع» ١٩٢٠ المسرف بنبرته الدادائية - السوربالية حتى مطولة «الغرف» ١٩٦٩ تنويعات غنائية وملحمية تقبض بأسنانها على الحدث السياسي والعاطفي، تطوعه وترفعه إلى مرتبة الأسطورة. ومن رواية «انيسيه أو البانوراما - رواية» ١٩٢١ حتى «بيضاء أو النسيان» ١٩٦٧ و«هنري ماتيس - رواية» ١٩٧١ مزاجية بين جمالية الكتابة الكلاسيكية واختبارية النص الجديد واهتداء بالبوصلة الايديولوجية التي استمر «مجنون الزاء» في الرهان عليها حتى في

أوج العاصفة السوربالية.

أراغون مجنون عبقرية. ومجموعة مواهب متغايرة، متلاحمة، متنافرة. خصوصيته صدم القارئ نتيجة قدرة عجيبة على التلاعب بالصور والأخيلة والرؤى ودمج موضوعات قديمة (الحب، الولادة والموت) بوقائع سياسية راهنة واضفاء طابع اسطوري عليها.

[١]

[التمثل والتخطي]

منذ دخوله معترك الكتابة في مطلع العشرينات راهن «مجنون الزا» على معادلتي التمثل والتخطي. تمثل من جهة الإرث الأدبي والتاريخي في أوروبا، منطلقاً من تروبادور الحب البوهيمي - القرون الوسطى - مروراً بروائيي العالم الاشتراكي «فلاسفة الأنوار» ونظري الفكر الغربي، ثم واكب السورباليين والواقعيين ومريدي «الكتابة الجارية»، متجاوزاً اضافاتهم باتجاه محاور التجاذب في الحداثة الأوروبية بين تراجيديّة الموت ورياضة الفينيقي الطالع من رحم الموت والعدم.

أصدر أراغون ١٢ رواية و١٥ ديوان شعر و٣١ نصاً نقدياً وتاريخياً إضافة إلى مئات المقدمات والتوطئات والخطب والمحاضرات كتبها في خلال إشرافه طيلة ٤٠ عاماً على صحيفة «الأدب الفرنسي». هذه «الأهرامات من الورق» كما يقول المفكر الفرنسي روجيه غارودي تبشّر علامة الدلالة، مجزوءة ومقطعة إذا لم تفهم في إطار ديناميكي رجدي. ليس ذلك عمل كامل في حد ذاته داخل العمارة الأراغونية التي تعلو في حركة تناقض ذاتها. ألم يردد في العام ١٩٢٤ «لتكن كل انطلاقة لفكري خطوة وليس خطأ».

وحدة الكتابة عند «مجنون الزا» ذات طابع تنافري وديناميكي. والتناقض مبدأ الدينامية. المعادلة تنطبق على الشعر كما على النثر. و«انيسيه أو البانوراما - رواية» يناقض «نار الفرع» ويشق الطريق، مستموراً وبني كتابة أمام «مغامرات تهلماك»، وموجة أحلام، اللذين يؤشّران لـ «قروي باريس» و«البشاشة الكبرى» و«ظالم ومظلوم» قبل أن تتوسع الدائرة على روايات «عالم الواقع» الخمس، بعد المنعطف السوربالي الحاد.

على مستوى آخر ثمة أزمة تتناقض وتتكامل جدلياً في حياة أراغون
الإنسان والكاتب: السورالية ١٩٢٠-١٩٣٠ والواقعية ١٩٣٢-١٩٥٥
والحدائث الروائية ١٩٥٨-١٩٦٧ والغنائية الكونية الجريحة ١٩٦٩-١٩٧٥.

في سياق آخر، الشعر يتناقض مع النثر. وثمة نقاد يؤكدون على أن
الرواية مشروع قصيدة، كما أن القصيدة رواية مكثفة. من هنا طغيان النبوة
السردية على كتابة أراغون المستحيلة.

«كم هو مخجل أن يبلغ المرء حده وأن يرضى بهذا الحد» يصرخ صاحب
«قروي باريس» في «الشعراء» ١٩٦٠. من هنا حقيقة التخطي المستمر للذات
والآخرين والبحث في أفق الالتزام السياسي عن شقوق تاريخية للتخلص من
عبء اللون الواحد والخيار اليتيم.

قصة أراغون مع الماركسية دليل على ذلك. ففي العام ١٩٢٤ ناهض
موسكو في كتيب هجائي بعنوان «موسكو المدللة»، بعد أن حاول الانتساب إلى
الحزب الشيوعي الفرنسي سنة ١٩٢١، اثر ظهور كلارازتيكن في مؤتمر مدينة
تور. في هذه الفترة ردد مع «بابا السوراليين» اندريه بروتون «ان تغيير العالم كما
قال ماركس وتغيير الحياة كما ردد ارتور رامبو: قضيتان ليستا سوى قضية واحدة
من وجهة نظرنا».

لجوء أراغون مثل السوراليين الآخرين (بول ايلوار، روبرت دسنوس،
فيليب سوبويبيار نافيل) إلى حزب موريس توريز الناشئ كان ناجماً عن الخوف
من «الاحتواء البورجوازي».

من المعروف أن البورجوازية الأوروبية في مطلع العشرينات كانت تتبنى
المعارضين لكي تحمي نفسها. وقد كان ارماء السوراليين في أحضان الحزب
الوحيد مأزقياً، بحجة أنهم بورجوازيون انسلخوا طبقياً لمحاربة النظام القائم.
ثم كانت تجربة حرب الريف في المغرب عاملاً إضافياً في جعل السورالية تلتزم
طروحات ماركسية محددة.

غير أن وقوع «الفرنسيين الحمر» كما يصفهم المنشق بيار داكس في أخطاء
البورجوازية المتعثرة عجل بانفجار حركة اندريه بروتون وباضفاء الطابع
الرايديكالي على اتباع موريس توريز، الأمر الذي أوقع «مجنون الزا» في «خمس
سنوات من التردد والخطى الواهية».

«الماركسية قدر مجنون الزاء» يقول التشكيلي الفوضوي سلفادور دالي. غير أن الخروج من «الايديولوجية الحمراء» كان حاراً مثل الدخول إليها. في العام ١٩٥٤، بعد المؤتمر العشرين لحزب جورج مارشيه، اكتشف أراغون «جرائم الستالينية»، ولمس عمق الهوة التي سجن نفسه فيها. فكانت صرخات الأسي المرير في «الرواية غير المكتملة» ١٩٥٦. فانعطف باتجاه الرواية التاريخية في «الأسبوع المقدس» ١٩٥٨ قبل التعامل بمساوية مع شكل جديد من الكتابة في «مجنون الزاء» ١٩٦٣ و«حكم بالاعدام» ١٩٦٥ و«بيضاء أو النسيان» ١٩٦٧ و«الغرف» ١٩٦٩ و«مسرح - رواية» ١٩٧٤، حيث يتبلور مفهوم اللارواية واللاشعر واللامسرح. كما في كتابة أراغون الأولى مع «نار الفرح» و«انيسيه». وكان الدائرة تكتمل في العودة إلى البداية. وكان أراغون العجوز يختزل تجربة انيسيه الشاب، بعد لعبة مريرة تبدلت في مساحتها وجوه وأقنعة. حتى أن الوجه الحقيقي التبت هويته على أراغون. عندما أراد انتزاعه، سلخ جلده الذي تراكت فوقه بقع الشيخوخة والدهاء.

نلاحظ نسقاً ثابتاً من ثوابت أراغون وراء لعبة الوجه والقناع: انه السعي إلى دمج كتابته بطابع الذاتية والاوركستالية. هذا المفهوم يعود إلى ريتشارد فاغنز في سمفونيته «غروب الآلهة»، وقد قام أراغون بتسويقه أدبياً عندما أدخل في نسيج السرد صوته المدوي إلى جانب أصوات أبطاله الروائيين أو الشعريين.

من هنا تعددية زوايا الرؤية في كتابته. الهدف معانقة دينامية الأحداث النفسية والعاطفية والسياسية في فترة تاريخية محددة، على الرغم من بعثرة تواريخ الروزنامة اليومية. أراغون يطمح إلى رصد صيرورة الرجال والنساء والتاريخ في مستقبلهم القريب والبعيد.

[٢]

[الزاء الولادة الثانية]

هل الكتابة الأراغونية آلة لصنع المستقبل؟ مجنون الزاء يخلط أوراق لعبته بمهارة دافعاً الناقد إلى القراءة بين السطور أو إلى العودة إلى المخططات الديالكتيكية التي لا تتحدد إلا في نصوص نظرية أو في مقدمات ترفض تقنية المعايير الجاهزة والبنى الجمالية-الايديولوجية المحددة.

أراغون كالزئبق يسخر من الذين يحاولون حشره في زاوية منهج أو قالب . لا يتردد أحياناً في التلويح بأظافره، كالقطط البرية، عندما يضطره النقاد إلى البوح بأشياء يرغب في إبقائها بينه وبين حقيقة حياته الوحيدة، حبيبته الزا تريولييه، الأدبية الروسية الأصل وصديقة ماياكوفسكي، شاعر الثورة البولشفية، التي التقاها في مقهى «لاكوبول» في مونتبارناس، في ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٨ ولم يفارقها إلا في ١٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٠، عندما توفيت فجأة، في شارع فارين، بالقرب من قصر ماتينيون، مقر رئيس الوزراء الفرنسي .

الزا الولادة الثانية لأراغون . إنها الحدث الفريد الذي ينير الفعل والفكر والكلمة عند الشاعر . تعرف إليها في فترة القطيعة مع السوراليين، وفي خلال مرحلة عصبية من القلق والتمزق، كادا يؤديان به إلى الانتحار، مما اضطره إلى إحراق روايته الضخمة «الدفاع عن اللانهاية» (١٥٠٠ صفحة) في فندق بيورتادو سول، في العاصمة الأسبانية . منذ هذا التاريخ وحتى وفاة الزا، بقي أراغون يعيش في هاجس حضورها الكثيف والمكثف، ويستلهم شعره وفلسفته من وجودها في حياته . فهو يخاطبها بهذه الكلمات في مطولته «مجنون الزا» (١٩٦٣) :



ابتدأت حياتي فعلاً
يوم التقيت بك
فأغلقت بذراعيك
طريق جنوبي الرهيب
أنا ولدت حقاً من شفتيك
وحياتي ابتدأت منك .

حضور الزا لا يختزل إلى علاقة عاطفية عادية بين رجل وامرأة . إنها تلعب مع أراغون دور بياتريس مع دانتي والفيرا مع لامارتين وجورج صاند مع فريدريك شوبان . وربما بعمق أكثر . لقد فتحت أمامه، وهو الآتي من حياة عائلية مفككة وفترة مراوحة قاسية قضاها في حرب اللورين، آفاق الحنان والتوازن النفسي والعاطفة المتوقدة وأثرت فلسفته في الحياة والناس . معها صرخ «المجنون» المرأة مستقبل الرجل . وردد بخيلاء جريح :

لقد وجدتني كحصاة نلتقطها عن الشاطئ
مسافر من دون بطاقة سفر، جالس على عتبة القطار

حيوان غابة تبهره السيارات بأنوار مصابيحها مثل النظرة الزائفة لانسان أحس ضياعه.

و: المسك ويبدأ كل شيء من جديد

ويستعيد كل شيء أبعاده

وبريقه وعنفوانه

ويستعيد كل شيء قيمته ومعناه.

«كل نساء حياتي براعم لك» يقول التروبادور العربي في «مجنون الزا»، وهو يجول في شوارع غرناطة تحت اسم قيس بن الأمير النجدي.

هذه البراعم نستشف حضورها في كل كتابات أراغون، قبل الزا وبعدها. في باكورة دواوينه الشعرية «نار الفرح» وهي قصائد دادائية تنضح بالدعابة السوداء والسخرية، الزا تلهم ماكس ارنست تريستان تزارا وبول أيلوار وتدعى «نار المستقبل».

في «انيسيه أو البانوراما - رواية» و«قروي باريس» الزا تسمى «الحدائة الجميلة» وترتدي ثوب امرأة هي الحسناء ميرابيل، تجسد كل رغبات السورباليين المكبوتة تحت وطأة معايير البورجوازية الفرنسية.

في مسلسل «عالم الواقع» الذي يضم «أجراس بال» و«الأحياء الجميلة» و«مسافرو العرب» و«أورليان»، الحبيبة الزا لا تغيب عن حبكة العمل الروائي أو عن رسم الشخصيات وتناميها في نسيج الكتابة. انها حاضرة في ملامح الجيورجية كاترين سيمونيدزيه بطلة «أجراس بال» التي تكتشف حقيقتها بالتزام «معركة المرأة المسحوقة ضد الرجل المتسلط على كل شيء». والزا ظاهرة أيضاً في ملامح بيرينيس، بطلة رواية «أورليان» التي تعشق المطلق وتوصد باب قلبها بوجه أورليان لأنه ضالع في أحابيل السلطة السياسية التي تتراجع أمام الزحف النازي.

الزا بطلة أجمل شعر المجنون بها في «الزا» ١٩٥٩ و«الشعراء» ١٩٦٠ و«مجنون الزا» ١٩٦٣ و«لا أرى باريس من دون الزا» ١٩٦٤. كما أنها حضور - غياب مأساوي في قصيدة «الغرف» ١٩٦٩. وهي محور فترة «التجديد الروائي» في روايات الكتابة المحطمة. معها ضاقت المسافة بين السياسة والأدب. وبين الحب والايديولوجيا، خصوصاً وأنها عرفت كيف تعطي معنى لأروع التجارب الفكرية في أدب القرن العشرين. فالتزاوج بينها وبين أراغون هو بين قلبين

وروحين وخيالين وثقافتين يتكاملان ويتنافسان ويتحاسدان في إبداع نادر وثورة مبدعة. من هنا هذا الأثر الروائي الضخم المسمى «التاج الروائي المتزوج» الذي صدر عن دار نشر البير لافون في باريس، ويضم ٤٥ رواية من الحجم الكبير، ٢٣ منها لالزا و٢٢ لأراغون. وهي مصممة على شكل «ثنائي روائي» كل رواية لأراغون لا تكتمل إلا برواية لالزا. وهكذا حتى العدد ٤٥. الزا ذاكراً لأراغون وخياله. والرواية كما القصيدة بوابة عبور إلى مجاهل شخصيتها. الكتابة عنها طريق معبد بالحرائق. وداخل اللهب حاول واضع «قروي باريس» القبض على حقائق الذات والمرأة والتاريخ.

وإذا كان الشعر أداة معرفية فإن الشطحة الغنائية مفتاح الدخول إلى الرموز الشائكة. وأراغون غنائي في أشد لحظاته واقعية. وكتابته تنوء تحت عبء ميثولوجيا الطفولة والرغبة والجسد. وهي المكان الأكثر صفاء لمواجهة القلق والفجيرة ومعانقة الجذر الأسطوري للحب والزمن والموت. يقول:

كل الحجرات ستري ذات يوم
إنساناً يسلم فيها حياً.
يسقط على ركبتيه طالباً الرحمة
ويعاني عذاب الزمن الرهيب.

عمارة «مجنون الزاء» الشاهقة، في وهج طلائها وشمول دلالاتها لترتفع فوق الفراغ. إنها تستعيد ثوابت الكتابة الفرنسية والأوروبية منذ رامبو ولوتريامون والفرد جاري وجاك فاشيه. كما إنها تستوعب إضافات ستندال وبلزاك وفلوير.

وأراغون تأثر بجويس وروسيل وبيكيت، ووافق على طروحات الناقد الفرنسي الشاب فيليب سولرس عندما ركز على أن «الكتابة الجديدة تبحث عن وظيفتها التاريخية والشكلية وتراثها الذاتي، مندرجة في إطار المغامرة الثقافية الكبرى للعصر..»

[٣]

[التخوم المتحركة]

أراغون يهزأ من الذين يرسمون تخوماً جامدة بين الشعر والنثر. نصوصه التي تشكل جدلية لسعادة وبؤس الرجل والمرأة في القرن العشرين، تتوغل بعيداً

في أبجدية التغير العاطفي والسياسي . في «مسرح - رواية» ١٩٧٤ ، آخر حجر في العمارة الشاهقة ، دخول في ظلام النص والقدر والغموض . الشاعر يحط رحاله ويمسك سهمه ليصيب حقيقة ذاته . ثم يهتف : «بنوع من الرعشة المقدسة ، قبلت الاعتراف بكل الجرائم التي جسدتها . رضخت للواقع . حياتي شارفت على النهاية ومن الضروري أن أدفع ثمن غيابي عن المسرح واطلاق فوضى جديدة تحتاج إليها عيناى المحطمتان . . .»

الطائر الكبير الذي تكلم عليه شارل بودلير في «ازهار الشر» (١٨٥٦) يشبه أراغون المفجوع بجراح عميقة تركت على جسده أثراً لا تمحى . إنها ضريبة «عبور الصحراء» في عصر خصب باشلاء الايديولوجيات وترسانات الجثث والدم . «حياتي بيت من زجاج» يصرخ مجنون الزاء ، ويتابع : «سوف يكون جيلاً أن نموت عندما ينزل المساء الأخير ، الموت الأخير . . أخيراً يا حبي أن نموت في المساء الأخير . أن نموت في بلاد ليس لها اسم ومن دون يقظة أو أحلام . . .»

المتاف الأخير قبل أن يسقط الستار ولا يبقى إلا «طوفان» ، من الأكاذيب يؤكد على أن أراغون ، في جدلية التفاؤل والتشاؤم الخاصة به ، يرغب في الوصول إلى وفاق مقدس ينهي «الاحتياطي» من المشاعر البسيكولوجية السلبية بين الدول والأفراد ، كما بين الرجل والمرأة والحاضر والمستقبل . إنه يدعو إلى طي صفحة «الهولوكست» الجماعي بين الشعوب المتحاربة . في «مجنون الزاء» نداء للحفاظ على حضارات الشعوب وثقافتها من دون مسحها في عمليات استيعاب ناقصة أو مبتورة .

هل أراغون اندفع إلى الضوء بالسرعة التي اتجه فيها نحو النار ، بينما تقضي البراعة التاريخية أن يكون ثمة تعاكس في الحركتين؟ يتساءل جورج سادول في كتابه عن أراغون (منشورات سيفرز) مشدداً على أن «مجنون الزاء» كان ضحية الوهج الذي حاول إحاطة نفسه به ، إذ لعب أوراقاً خطيرة في مسيرة القرن ودوزن ايقات الأحداث عند أشد المنعطقات انحداراً ، كما هي الحال بعد الحرب العالمية الثانية وفضحه أسماء ومواقف وصفقات .

ثمة تحامل سياسي وأدبي لحق بأراغون وشاركت فيه أوساط رسمية في فرنسا وأوروبا . ونعرف كيف أن صحافة اليمين كالت له تهماً مختلفة ، الأمر الذي دفع صحافة اليسار إلى الدفاع عنه بنوع من العصبية . النتيجة أن أراغون -

الانسان خرج مثقلاً بالجراح والأوسمة بينما أراغون - الكاتب لم يلاق سوى
الاهمال والأحكام المبسطة.

اليوم نكتشف فرنسا نصوص أراغون من جديد. وإذا كانت المواقف
السياسية مرهونة بانعطافات التاريخ ومآزقه، فإن الكتابة الجادة تطفو بثوابتها
وحقائقها فوق سطح المستجدات المتواترة. النص الأراغوني ينتفض بصياغته
المتوهجة ونبراته المميزة ويؤكد على حضوره في مواجهة يومية مع طليعيي الكتابة
المعاصرة.

[٤]

[ايقاع جادة كارنو]

● حياة وفكر أراغون بقلم أراغون: هذا هو طموحي من سلسلة اللقاءات التي
أريد أن أعقدها معك. يجب أن نبحر معاً في الزمان والمكان بحثاً عن مفاتيح
«القارة الأراغونية». ليس ضرورياً الحفاظ على سياق الوقائع والأحداث في
إيقاعية الروزنامة التاريخية. المهم هو القبض على الظلال الهاربة التي تكتنف
كتابة مرصوصة كالكاتدرائيات الغوطية. هل أنت استمرار لـ«الطفل الدائم
الخوف» الذي أبصر النور في العام ١٨٩٧ وقضى سنوات لاشريعته الأولى في
ضباب منطقة بريتانى، ثم انتقل إلى نزل جادة كارنو التي تسميها في إحدى
بواكيرك الشعرية جادة «كانلباس» حيث يلعب طفل يحمل اسم أحد أجدادك
من عائلة أماسيون، هو جان- باتيست؟

أراغون: لا أعرف في الحقيقة إذا كنت وريثاً لذلك الطفل الذي يدعى جان -
باتيست في قصائد «نار الفرحة». إنه أنا على أي حال. اسمح لي في بداية جولة
الاستنطاق هذه أن أصحح بعض المعلومات غير الدقيقة التي يتناقلها نقاد
وباحثون في غياب أي نص مرجعي. لقد قضيت السنة الأولى من حياتي أو
الأشهر الـ ١٣ الأولى عند مربية في منطقة بريتانى، لأنني كنت عبثاً على عائلي
انطلاقاً من لاشرعية ولادتي. وكان مفروضاً أن تسقط كل الدلائل التي تشير إلى
أي علاقة محتملة بيني وبين العائلة التي تقوم بتربيتي. والدتي كانت تدّعي أنها
شقيقتي ولم تسترجعني من بيت مربيتي إلا عند الشهر الثالث عشر من عمري.

لم نذهب مباشرة إلى جادة كارنو كما تدعي في سؤالك. لقد سكنا فترة
وجيزة في منزل قريب من هنا (شارع فارين).

قبل ذلك استقرت والدتي في شارع فانو، بعد استرجاعي من منطقة بريتاني، التجأت إلى شقة في حي فيلدر لخلط الأوراق وإبعاد الشبهات عنها. هذه الأسماء والأمكنة تؤلف ديكوراً لقصائدي ورواياتي، وقد استنفدت مضمونها في سياق تقنيات الكتابة. نلاحظ أن ثمة إيقاعاً خاصاً ترتديه جادة كارنو في عالمي الشعري - الروائي. هنا أقامت والدتي نزلاً عائلياً كان يتردد إليه أجناب وأجنبيات وكان حولي جدة وخال وخالتان. في العام ١٩٠٤ بيع المنزل واستقرت العائلة في ١٢ شارع سان بيار في نويي. وسط حركة الحل والترحال، تظهر صورة الصغير «جانو» على سطح الأحداث. إنه طفل رواية «مسافرو العرب» الملكية». ويظهر أيضاً في رواية أخرى من مسلسل «عالم الواقع». وهو نموذج لكيفية استعمال مادة الوقائع اليومية وتحويلها وفق بنى خيالية تصب في دائرة الإبداع الروائي.

● رددت مراراً أن تجربتك الفنية الأولى كانت مسرحية. كان عمرك أربع سنوات آنذاك. أريد أن تتكلم على مضمون هذه المغامرة الغريبة وعلى طفل صغير فرضت عليه والدته حضور مسرحية برسم الكبار الراشدين؟

أراغون: يجب أن اتكلم على عائليتي. جدتي كانت وحيدة إذ هجرها زوجها في رحلة إلى تركيا وانقطعت أخباره. هذا الزوج هو «مركاديه» بطل «مسافرو العرب» الملكية». إنه النموذج بالمعنى اللسني للكلمة، أي ليس نسخة طبق الأصل أو بدلاً عن ضائع. بعد غيابه بقيت الجدة وثلاث بنات هن مارغريت، ماري ومادلين. الرابعة «مرت» توفيت قبل ولادتي. وكان ثمة شاب يدعى ادمون، هجر البيت وأصبح فيما بعد كاتباً. مناخ هذه العلاقات المتنافرة والمتوترة يعيش بكليته في «مسافرو العرب» الملكية». وقد توخيت تبديل الأسماء والأمكنة للحوول دون وضع والدتي وأختها مباشرة على مسرح الرواية. ومن الواضح أن مشروع «مسافرو العرب» الملكية» يدور حول انهزامية الآباء واستقالتهم من العمل الوطني لدواع انانية قاتلة، الأمر الذي يضع البلاد أمام المجهول السياسي والعسكري.

● تعود مراراً في كتاباتك إلى التباسات الولادة والطفولة. ثمة نماذج في الفرنسية في النص» و«الرواية غير المكتملة» حيث تقول:

«لقد حملت منذ ولادتي خطيئة الحياة.
لقد أعطيتني حياتك عندما وهبتني الحياة». فهل نحن بحاجة إلى محل نفسي

لتقصي ظلال التملل في حياتك وفكرك ولماذا بقيت هذه البصمات حية كالجرح حتى اليوم؟

أراهون: والدتي كانت ظريفة وغريبة ومحبوبة. حملت لغزاً في عينيها وحركاتها وعلمتني مبدأ الاستقلالية، خصوصاً عندما أخبرتها عن عزمي على ترك دراسة الطب لأصبح كاتباً. قالت لي: عليك أن تدرك يا بني أنك عندما تكتب للناس، فإنك تصبح مرتبطاً بهم. لا أخفي الأثر الذي تركته في تلك اللعبة الغريبة التي تقضي بظهور والدتي أمام الناس باسم شقيقي. وأدركت ولادتي المخجلة بعد اعترافات «الأخت الكبيرة». يمكن العودة إلى قصة «الكذب الحقيقي» لرسم صورة عن الحياء والحجل والحب المفرط للذات والخوف من السخرية، الأمر الذي جعلني عنيفاً في أغلب الأحيان. أقول في «الرواية غير المكتملة»:

«قد يكون فيك نوع من الوحشية
قد تكون نحسى، ويشكل غامض، العودة إلى العبودية...»

إلى ذلك يجب أن نضيف ظروف عائلي غير الارستقراطية، عكس الروايات المعروفة. كنا نأكل بشكل سيء وبصعوبة في البيت. وكنا نقتصد ما أمكن في كل يوم، لكي نذهب في الصيف إلى فندق من أدنى الدرجات قرب البحر أو في الجبل. وفي ضاحية نوبي خالطت أبناء البورجوازية ولاحظت الفوارق الاجتماعية. وإذا كان لحضور المرأة بريق خاص في كتابتي، قبل الزا وبعدها، فهذا يعود إلى أجواء نزل كارنو الأولى: الغريبات شكلن عالم طفولتي. وقد جمعت عنهن صوراً وروايات حميمة، ونخيلت أنني سيد قلوبهن. الأخيلة والرؤى تؤلف مادة رواياتي الأولى، خصوصاً في «أجراس بال» مع بطلته الجيورجية كاترين سيمونديزيه التي شجعتني على قراءة تولستوي وغوركي ودستوفسكي.

على مستوى آخر، حفيف الأسرار وإيقاع المعاناة الحميمة خيط دقيق يشد كتابتي إلى دوائر الظل والهمس والجوانية. نادراً ما يكشف أبطال أوراقي لعبتهم. يموتون حاملين أسرارهم معهم. وإذا دونوا شيئاً من سيرتهم وهويتهم الحقيقية، فلا يتجاوزون مرحلة المرايا المحطمة. هذا ينطبق على بيرنيس بطل «أورليان» وعلى قصيدة «الغرف» كما على «بيضاء أو النسيان» و«مسرح - رواية». البياض سمة أراهون الأولى. إنه مفهوم سوقته روائياً وشعرياً، وتلقف بعضاً من فتاته

أدباء ونقاد طليعيون. أؤكد أن ديوان «نار الفرع» العايت الذي كتبت قصائده بين ١٩١٨ و١٩١٩ أرسى مفهوم البياض في الكتابة الحديثة. هذا المفهوم ينطوي على محور «السره» الذي تكتب عنه لتزيده غموضاً وعمية. في هذا الاطار وضعت كتاب «لم أتعلم الكتابة قط أو الصواعق» وفيه أروي قصة الكتابة التي تدون الأسرار.

إن الحكايات التي يرويها خيالي وبطريقة تتجاوز فيها الحروف مع الزخارف والرسوم الأخرى. الكتابة وسيلة لتدوين أسرار الخيال واستنباط أسرار جديدة منه. قصيدة «نار الفرع» الأولى تؤشر إلى هذا المنحى الذي تبلور في سياق كتابتي التي غطت نحو نصف قرن في فرنسا خصب بالتحويلات والانبيارات. عنوان القصيدة حياة جان - باتيست. تقول:

ظل يرقد وسط الشمس
شمس ذهبية.

جان - بارت.

في جادة كاتلباس...

قليل من الصبر

في هذا الوقت لم أكن قد ولدت بعد.

القطار ينطلق من جديد.

الوردة وردية. ونكهة حبر

آه يا طفولتي (...)

ظل يرقد وسط الشمس

شمس ذهبية.

إنها العين.

وتر هذا الشعر ينقر على الدعابة والخفة والعبث. ويجب أن نضعه في إطاره الزماني لكي نقبض على مدلولاته. لقد أخذ عليّ النقاد طابع المناسبات في شعري. ثمة شيء من ذلك ملازم لنسيجي الشعري الخاص. المؤكد أن هذه القصيدة كتبتها قبل الذهاب إلى الجبهة في العام ١٩١٩، وكنت متيقناً أنني لن أعود منها خصوصاً وأنني من عائلة ابتلعت الحرب غالبية أفرادها. لذلك رضخت لإرادة والدتي وقبلت الدخول إلى كلية الطب، على الرغم من مرارة الكأس وحراجة الموقف.

[يا لها من نفس إلهية]

● نلاحظ وجود أطباء عديدين في رواياتك، كما أن ثمة نزوعاً إلى التشریح والتدقيق في الأفكار التي تصوغها، فإلى أي حد أثر فيك عبورك الخاطف في كلية الطب الفرنسية؟

أراغون: قضيتُ خمس سنوات في كلية الطب، منها ثلاث سنوات بعد الحرب العالمية الأولى. وعن عمد قاطعت فحوص القسم الداخلي لكي اتجنب مهنة الطبيب. بعد التحاقني بالخدمة الإجبارية، تابعت دروسي كطبيب مساعد في فال دو غراس حيث تعرفت إلى اندريه بروتون وفيليب سوبو. ولا شك في أن دخولي إلى «المجتمع الطبي» الذي أكرهه كان بهدف إرضاء والدتي التي اعتبرت المهنة الليبرالية ضماناً أكيدة في دولة تعيش أتون الحرب وانهيار البنى المؤسسات.

● ديوان «نار الفرع» (١٩٢٠) يشبه إلى حد بعيد «الرواية غير المكتملة» (١٩٥٦) من ناحية المضمون والتركيز على السيرة الذاتية. الفارق الوحيد يكمن في النبرة فقط: في العام ١٩٢٠ ثمة قبضة مشتعلة ولذة في المعرفة والكشف، أما في العام ١٩٥٦، فالخس الوجودي المأسوي يضيف على الرؤيا تلاوين قائمة؟

أراغون: محور كتابة أراغون نرجسية عابثة. لذلك توقفت عند طفولتي وشبابي والالتزامات التي فرضها العصر عليّ. إننا نحمل قدراً شعرياً في داخلنا، ومن الصعب الوصول إلى المعرفة خارجاً عن معطياته. غير أن بين «نار الفرع» و«الرواية غير المكتملة» مسافة بيضاء من التعامل مع الناس والأحداث. الزمن يعني الزوال أما المعرفة فهي التاريخ. واعتقد أن اميل زولا هو الذي أطلق هذه العبارة. وكانت والدتي تقرأ في غرفتها نتاج زولا الضخم المسمى «روغون-ماكارت». لا أقول إنه الكتاب الأول الذي قرأته. غير أن مضمونه بقي حياً في ذاكرتي حتى العام ١٩٣٤، تاريخ إصدار أول رواية من مسلسل «عالم الواقع» الذي ينسج على منوال مجموعة زولا الملحمية، من حيث التاريخ لمشكلات عائلة كادحة وعودة الشخصيات ذاتها من كتاب إلى آخر داخل عالم روائي معقد.

قبل صياغة «عالم الواقع» كتبت قصتين تنزعان إلى نموذج اميل زولا، هما «يا لها من نفس إلهية» و«لي رونية». في هذه الفترة كنت قد امتنعت عن إملاء مشاعري على خالتي وامي وبدأت الكتابة بنفسي. بعد ذلك عكفت على الكتابة

خفية . لا أبالغ إذا قلت إنني ألفت ٦٠ رواية بين السادسة من عمري والعاشرة . الروايات عبارة عن فصول ذات سطور قليلة ، لكنها ترسم عالماً خيالياً متكاملًا ، يتنازع أبطاله الفطريون البقاء . وقد تعلمت من مخططاتها الواهية حرفة الكتابة الروائية ، هذه الحرفة التي لم أقبض على مفاتيحها بفاعلية ، حتى في ذروة كتابة «الأسبوع المقدس» و«بيضاء أو النسيان» . وهما روايتان يصنفهما النقد في خانة الروايات الطليعية في فرنسا

● تقول في إحدى مداخلاتك ان أقصوصة «يا لها من نفس إلهية» شقت أمامك طريق العمل الروائي المعقد . كيف حصل التفاعل ووفق أية معادلات واضحة أو غامضة؟

أراغون : قلت إن «يا لها من نفس إلهية» نص طفولي غارق في هواجس تتعلق بتمزقات طفولتي . غير أن اختمارها العفوي ظاهر بشكل تلقائي في مجموعة حكايات نشرتها في العام ١٩٢٣ بعنوان «المجون» . ليس مصادفة أنني وضعت «يا لها من نفس إلهية» في الفصل الأول من المجموعة ، رافضاً إجراء أية لمسة «رتوش» عليها ، حتى من ناحية التراكيب اللغوية . في نهايتها وضعت تاريخ التأليف لكي لا يلتبس مضمونها على القراء . لكن النقاد لم يأخذوا هذه الإشارة بعين الاعتبار وظنوا أنها صرعة دادائية في خط الفوضوي تريستان تزارا . وفي العام ١٩٣٠ قمت مع الزا برحلة إلى الاتحاد السوفياتي لزيارة شقيقة زوجتي ليلي بريك زوجة الشاعر ماياكوفسكي بعد انتحاره بأسبوع واحد . بعد عودتنا في مطلع العام ١٩٣١ قرأت في مجلة المانية ترجمة لـ «يا لها من نفس إلهية» ، قامت بها حسناء من بون أعرفها جيداً ، وهي ابنة الروائي كارل سترنهايم . في مقدمة النص قالت الفتاة الألمانية أن الأقصوصة تحوير لحكاية رحلتي إلى الاتحاد السوفياتي . في الواقع عندما كتبت «يا لها من نفس إلهية» كنت في السادسة من عمري وكان متاعي الروائي هشاً ، ولم أكن أعرف من الأدب الروسي سوى «الجنرال دوراكين» . لذلك دارت وقائع القصة فوق مسرح قريب من موسكو .

● أدرجت أقصوصة «يا لها من نفس إلهية» في مجموعة «المجون» بهدف سافر يستلهم بعض معطيات الدادائية الراديكالية أم أردت اللعب بأعصاب الناس ولحطيم اللغة الفرنسية التي كانت قد صقلتني في هذه المرحلة روايات جادة مثل «سيمون العاطفي» لجيرودو و«السمفونية الرعوية» لاندريه جيد و«المفجرة البحرية» لفاليري و«أوليس» لجويس و«شيطان الجسد» لراديفيه ؟

أراغون : مجموعة «المجون» تأتي بعد البيان الدادائي الأول وإطلاق الكتابة الآلية كردة فعل على أصولية الكتابة الكلاسيكية مع بروسست ورومان رولان وكوليت وهنري باتاي . ولأن نصوصها تعود إلى فترة الطفولة ، ظهرت كنموذج على توجه الكتابة الحديثة بعد منعطف الحرب العالمية الأولى التي فضحت هشاشة المعايير التقليدية . من جهة ثانية ، أدرجت روايات الطفولة في مجموعة واحدة بهدف تتبع مراحل كتابتي منذ الهلوسات الأولى . عودة دقيقة إليها تؤكد على حسي اللغوي الرفيف . ثمة نزوع فطري عندي إلى الألسنية قبل معرفتي بالعالم السويسري فرديناند دوسوسير . اللغة تجتذني بعفويتها كما بتعقيداتها الكيميائية . لغة الطفل كما لغات الشعراء والموهوبين . ولا شك في أن اللغة البيضاء التي لا تنوء بأثقال الثقافات المتداولة تجتذني قبل غيرها . وغالباً ما أضغ في متناول أبطال لغات بيضاء تشبه حشيرة المحتضر أو غرغرة الجريح أو إيماءات العشاق على رصيف الوجد الملحاح . . .

[٦]

[مؤامرة الصمت]

● هل اكتشفت منذ طفولتك أنك موهوب للكتابة ، ولماذا ابتدأت بالنثر ثم انعطفت باتجاه الشعر خلافاً لكتاب آخرين بدأوا شعراء وانتهوا ناثرين ؟

أراغون : في ذهني يختلط الشعر بالنثر . لا أعرف لماذا كان دخولي إلى الكتابة من بوابة القصة الصغيرة . كنت أكتب لأدون اسراري . اعتقد أن الحدود غائمة بين النوعين الأدبيين ، وطرق باب الشعر أو النثر مرتبط بانتقالي من مدرسة إلى مدرسة . عندما أصبحت في الصف السادس ، أي بعد الشهادة الأولى ، كان عمري ١١ عاماً . وانتقلت من صف الأنسة بوشيه في شارع دوفيز إلى مدرسة سان - بيار في نويي ، في المقلب الآخر من الشارع . وتعرفت إلى رفيق يتحدر من عائلة جان - دارك يدعى غي رونودو - دارك . وقد كان صديقي وجمهور أشعاري ، خصوصاً وأنه كان يصغي إلي باهتمام ولم يكن ثمة خلاف بيننا سوى أنه ينتمي إلى المناخ البورجوازي بينما كنت أنا من عائلة فقيرة مع ما يستتبع ذلك من أفكار وأحاسيس متغايرة . مع غي كنت أكتب أشعاراً على الجدران تسخر من رجال الحكم ومن رئيسهم فاليار . المهم في هذه المرحلة من تكويني العاطفي ، أنني كنت نهياً إلى القراءة ، الأمر الذي دفعني إلى قراءة برنامج صف البكالوريا

وأنا بعد في المرحلة المتوسطة. أذكر أنني قرأت بشغف المؤرخين باللغة اللاتينية مثل سالوت وتاسيت. أما باللغة الفرنسية فكان ديكنز سلكاً ممغنطاً بالنسبة إلي. وقد استمر حضوره في حركة دادا. ونلاحظ ظلالاً منه في «الأسبوع المقدس» وفي القصيدة الدادائية التي أثارت لغطاً كبيراً وهي بعنوان «انتحار»، كما في مطولة «السنائر» التي تعيد تملل بطل ديكنز المريض المدعو دومباي، الذي يقف أمام البحر ويكرر عبارات بشكل هيسيري حتى تفقد معناها.

● من المعروف أن موريس بارريس باعث الفوضوية والمجد لمذهب «الأناء» قد أثر في تطور الفكر بشكل حاسم، وقد اعترفت بذلك في ملاحظتك ونصوصك النقدية؟

أراغون: الفضل يعود إلى استاذي في مدرسة سان - بيار في نوي الذي أهداني في سن الثانية عشرة منتخبات الأب بريموند «خمسة وعشرون عاماً من الأدب». ومن خلالها تعرفت إلى موريس بارريس الذي عقدت معه مقابلة صحفية نشرتها في «باري - جورنال» العام ١٩٢١.

قراءة الكتاب كانت إشراقة شمس قوية. لا أبالغ إذا قلت إنها حددت مسار حياتي. لا أنسى مقاطع رائعة من «الهضبة الملهمة» و«المقتلعون من جذورهم». عند موت بارريس كتبت موضوعاً في «أخبار من الشرق الأقصى». ولم أكن قادراً على تلبية طلب السيد شراير للمجلة المذكورة لولا إعجابي بمؤلفاته التي توصلت إلى شرائها بعد عثوري على عمل مرحلي في مسرح الشانزليزيه، عند السيد هيرتو. لأن وظيفتي كانت لا تستنفد سوى ساعتين من اليوم، أخذت أوجه الشتائم إلى أهداف الدادائيين مثل شارل موراس وجان كوكتو، عبر صحيفة أسستها وتسمى باري - جورنال اجتذبت توافيع اندريه جيد وفرنسيس بيكابيا وكوليت وغالبية الحركيين السوراليين.

● هل نعود معاً إلى الحرب التي أردت أن تختق ذكراها في رواية «انيسيه أو البانوراما - رواية»، هذا النص الذي ما يزال حتى اليوم يحتفظ ببريق فني خاص، على الرغم من تعدد الموضوعات الروائية التي استجذبت بعده؟

أراغون: أردنا أن نحرك مؤامرة الصمت حول الحرب لكي لا نكون شركاء في الهولوكست الذي دفع «القارة العجوز» نحو المجهول والدم. صرخة تريستان تزارا كانت تهدف طي صفحة الانهيارات وبناء مجتمع العدالة والوفاق. الحرب

قدر جيلي. إننا أبنائوها في محبرة الدم الكبيرة غمس الدادائيون والسورياليون ريشاتهم العابثة. وقد عدت إلى آثار النكسة الأخلاقية التي عاناها جيلي بعد الرجوع من الجبهة في رواية «أورليان» الشفافة والمكثفة في أن.

الدخول إلى تفاصيل تطوري العاطفي والفكري على هامش الدادائية والسوريالية أسهبت فيه داخل قصة أدرجتها في النتاج الروائي المتزاوج بعنوان «الكذب الحقيقي». هنا الجأ إلى الخيال لبناء عالم أكثر من واقعي. الخيال يعطي صفة احتمالية للأشياء في مسارها المتعرج وزمنيتها السريعة العطب. الرواية ليست سوى أكذوبة تخلق اللاواقع عبر اللغة والابداع اللغوي. قدرة الكتابة في أن تقول أوهاماً أصدق من الحقيقة.





● الزمن مسلة ناتئة فوق مدى الكتابة

ملحق الثاني
الربيع - صوري

«أنيسيه أو البانوراما - رواية» :
(١٩٢٠) المرأة هي الحداثة

رافق أراغون ولادة المدرسة السورية، واسهم في ارساء أسسها وتوجهاتها مع اندريه بروتون، وعبر روايته: «أنيسيه أو البانوراما، رواية» (١٩٢٠) و«فلاح باريس» (١٩٢٦) ومجموعة دواوين شعرية منها «المجون» و«الحركة اللثوب» و«البشاشة الكبرى».

لكن «سوريالية» أراغون ليست الأصولية السورية التي انتهت مع بيان بروتون الثاني عام ١٩٢٩، أي الإطار المنهجي لمجموعة من الشعراء المهووسين بابتكار «المعاني العميقة» مثل روبرت دنوس وبول ايلوار وفيليب سويو. المنحى السوريالي في الكتابة لازم كل روايات أراغون، خصوصاً تلك المسرفة بواقعيته الاشتراكية وسيطرة الأيديولوجيا الماركسية عليها.

في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، كان عليه أن يختار معلماً يتلمذ على يديه: الله أو الشيطان، موريس بارريس، الكاتب الذي مجد الإرادة وعبادة الذات والشعور الوطني، أو اندريه جيد، كاتب الانكفاء والنبرة التشاؤمية. أراغون اختار بارريس. أحب فيه الغنائية الفردية وأرستقراطية الرؤيا الى الوجود والتزعة الى النرجسية.

عند نهاية دراسته الثانوية، دخل إلى كلية الطب في باريس، حيث درس سنتين. وتعرف هناك إلى اندريه بروتون، «بابا» السوريين. في هذا الوقت

ارتدى البزة العسكرية، وتجهّد مع المتطوعين للقتال في هضبات فرنسا الشرقية. بعد عودته من الحرب، تغيّرت مفاهيمه للأشياء. فتجربة الدم والنار اطلّعت على واقع أقسى من كلمات بارريس وصيحاته الغنائية.

عكف أراغون عندئذ على قراءة الشاعر آرثور رامبو. وتعلّى البعد الرؤيوي في قصيدته الشهيرة «السفينة الشمل». وحاول كتابة قصائد «نار الفرح» (١٩٢٠) في خطها. ثم تأثر بمنهج بيار ريفردي، مطلق المدرسة التكعيبية في الشعر، قبل أن يؤسس مع اندريه بروتون مجلة «الأدب» وينشر «رسائل الحرب» لصديقه جاك فاشيه، كاتب الدعاية السوداء. بعد ذلك، أثرى كتابته بانفتاحه على اكتشافات سيغموند فرويد خصوصاً في ما يتعلق باللاوعي عند الانسان والنزوات المتسلطة وتيار اللاشعور والعقل الباطن وملامح الأسطورة الشخصية وكيفية ظهورها عبر رموز واستعارات ملحة.

المؤثر الأكبر، في هذه الفترة، هو تريستان تزارا، مؤسس حركة «دادا» في زوريخ عام ١٩١٨. «دادا» تيار شعري رديكالي، دعا إلى تنظيف العالم من أدران حضارة أفرزت حرباً مدمرة، عام ١٩١٤. ونظم اتباعها قصائد متفلّنة من قواعد العروض والجمالية الكلاسيكية. وحرصوا على الثورة. أراغون تأثر بهذا المنهج الشعري، ثم تجاوزه، ليلتزم بأصول المدرسة السورالية، برفقة مؤسسها الأول اندريه بروتون. فكتب أجمل نتاج السوراليين، مثل روايتي: «انيسيه أو البانوراما - رواية» (١٩٢٠) و«فلاح باريس» (١٩٢٦)، وقصائد محملة غموضاً وإيحائية: «مغامرات تيليماك» (١٩٢٢)، «المجون» و«موجة أحلام» (١٩٢٤)، «الحركة الدوّوب» (١٩٢٦)، «البشاشة الكبرى» (١٩٢٩)، «مضطهد ومضطهد» (١٩٣١).

هذه المجموعات تتميز بمصيبة الأسلوب وديالكتيكية التجريد الذي يمزج الواقع بالخيال والفرد بالكون و«الأناء» بـ «النحن» في طراوة الحلم وملامسة «القلق الكوني» الذي هو في الواقع، قلق سياسي - قومي وقلق إبداع.

[١]

[المزاجية المثيرة]

إذا كانت المرحلة السورالية خصبة في تزاجها المثير بين إصدارات الشعر والنثر، فإنها قبل أي شيء فترة تمرس بالكتابة الاوركسترالية، كما سوف تتبلور

في سياق التناج الكامل.

أراغون يدوزن خطواته على إيقاع رفاقه السوراليين. في هذا الاطار، يكتب «نار الفرع» و«المجون» و«البشاشة الكبرى». غير أنه ينفصل عنهم باتجاه الرواية السورالية، مركزاً على جدليتي الواقع والخيال والوصف والسطحة الغنائية.

لا شك في أن هذه الفترة أساسية في كتابة «مجنون الزاء». وهي من الخصوبة بحيث أننا نشهد صورها ونبراتها في مجمل الكتابة، خصوصاً، في فترة التجديد، بعد منعطف ١٩٥٦ الجذري.

أراغون سورالياً يضرب ريشته في جسد المدنية، كما في أحشاء اللذة واللاوعي. يعالج موضوعاً ثم يتركه، باتجاه موضوعات أخرى، في حركة لولبية، تخفي تحت قناعها تمللاً وجودياً.

«الربيع السورالي» يفتحه الشاعر بنصّ «انيسيه أو البانوراما - رواية». في كتابة واحدة، يترافق الشعر والنثر، وتمتزج الأحلام بالهلوسة. فالشاب انيسيه يشور على خيارات الذهنية الفرنسية، ويدمر قيمها ومعطياتها. ولا يتردد في إحراق لوحات فنية سرقها من المتاحف، على قبة «قوس النصر» الذي يجسد الوطنية والجمالية الكلاسيكية.

وإذا بدأ «الربيع» بنصّ روائي، فقد اختتمه أيضاً بنصّ روائي، متلمساً طريقاً نحو جمالية جديدة. في المسافة بين «انيسيه» و«قروي باريس»، تراصفت قصائد رافضة، تدمر أكثر مما تبني، وتبشّر بالطفولة على انقراض العقل العاجز...

اللافت أن أراغون لا يذهب حتى النهاية في رضوخه للأصولية السورالية. بينما اعتقد اندريه بروتون أن الرواية فنّ يلجأ إليه صغار الكتاب وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية أخرى، فقد سبّح أراغون عكس التيار، وتحدى رفاقه، منطلقاً من ثوابت فكرية - جمالية طبعت رؤاه وكتابته...

تطرح إذا تسمية «الرواية السورالية» مفارقة منهجية على مستوى جمالية الكتابة التي سمى اندريه بروتون بصفته «بابا السوراليين» إلى بلورتها، على

الرغم من التجاذبات التي عصفت بأعضاء فريقه بين العامين ١٩٢٤ و ١٩٢٩، أي تاريخ إصدار البيان السوريالي الأول والبيان السوريالي الثاني.

المفارقة تتعلق برفض السوريين - خصوصاً اندريه بروتون - للرواية لأنها نوع أدبي يلجأ إليه صغار الكتاب. لكن أراغون الذي بدا قناصاً وسط الحركيين السوريين، رفع راية التحدي منذ العام ١٩٢٠، ونشر «انيسيه أو البانوراما - رواية»، مشدداً على كلمة «رواية» بهدف التوكيد على سباحته عكس التيارين الدادائي والسوريالي.

[٢]

[«القناص الروائي»]

السلك الفني - الجمالي متواصل الحلقات بين الدادائية والسوريالية. والتياران حصيلة رفض جذري لـ «هرطقة تجار الحروب».

المؤكد أن النص الشعري هو خط الدفاع الأول عن ايديولوجية «الشعراء المراهقين». وإذا كانت الدادائية قد انتهت، رسمياً على الأقل، في ٦ تموز ١٩٢٣ مع الصفحة الشهيرة التي كالمها بول ايلوار (١٨٩٥ - ١٩٥٢) لتريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣)، في قاعة «مسرح ميشال» في باريس، وقد انتهى المتخاصمان في مفوضية الشرطة برفقة بروتون، فإن القطيعة السوريالية معها لم تكن إلا «إجراء ظاهرياً».

سمة دادائية - سوريالية مشتركة قبل الكتابة الآلية وبعدها: «فيتو» شديد اللهجة على الفن الروائي. هنا يشترك تزارا مع فيليب سوبو وبيكابيا وديسنوس وايلوار وارنو في اعتبار كتابة الرواية سقوطاً في شرك الثقافة التي يعملون على تقويضها.

لوي أراغون كان وحده «محامياً» للشيطان. وقد خاض نقاشات حادة مع اندريه بروتون أثناء طوافهما الليلي على تلة البوت شومون وحول برج سان جاك، بهدف «رفع الحظر» عن الرواية التي يعتبرها «ساحة تجريب لفرضيات الكتابة». وعدم حصر «سورياليتته» في شعر يتسم بعنف لفظي ودعابة مليئة رؤى وغرابة.

«الربيع السوريالي» يشمل عمليين روائيين بارزين: «انيسيه أو البانوراما -

رواية، (١٩٢٠) و«قروي باريس» (١٩٢٦).

«انيسيه» صدرت في العام ١٩٢٠، متزامنة مع انطلاقة السوربالية. وهي مجموعة اعترافات يدلي بها شاب يدعى انيسيه، بعد يقظته على مأساة الحرب العالمية الأولى. فيثور ويدمر، متهاً جيل الكبار بانزلاقه إلى لعبة «الدم والجثث»، من دون أية مقاومة.

البطل انيسيه لا يلقي سلاحه أمام «تجار الحروب». فيصوغ منهجاً فكرياً يؤكد من خلاله على خصوصيات ذاته، بعيداً عن الإرث المتداول، الفارغ من أي مضمون انساني.

انيسيه يشبه مؤلفه، ويشارك معه في مواصفات فكرية وجسدية. إنه مثلاً حريص على فرز الحقيقة من الباطل في إرث الشاعر أرتور رامبو، ومن توتره وكونيته، يطرح أسئلة، خصوصاً في فصول الرواية الأولى، التي انجزها أراغون في العام ١٩١٨. بينما انتظرت الفصول الـ ١٣ الأخرى العام ١٩٢٠، لتظهر في شكلها النهائي، اثر تسريحه من الخدمة العسكرية.

حبكة «انيسيه أو البانوراما - رواية» تقوم على المونولوج، خلية أساسية في النسيج الروائي. وتدور حول التطور النفسي - الفكري لأنيسيه، وحول المراحل التي مرّت بها كتابته. وتؤكد من أن أرتور رامبو هو المحطة الروحية الأولى له، ومن خلالها سعى إلى بلورة أسلوبه الخاص في تقويم الفكر والحياة.

إن التمرّس بالكتابة يتساوى مع التمرّس بالحياة. كما إن التأثير في المجتمع يتم عبر «الكلمة الثورية». هذه المعادلة تنقض الإطار التقليدي للرواية، كما بلورته محاولات بلزاك ومستندال وبروست. أراغون في «انيسيه» يبدع «الرواية - النقيض»، ويتوسل شكلاً جديداً، مراهناً على تعددية الأسماء لتطوير المادة الروائية وتقميشتها بمعطيات إخباريه.

في «الرواية النقيض» ثمة مجموعة أشخاص يقدمون هدايا رمزية لامرأة الجمال المعاصر التي تدعى «ميرابيل»، هم: اوم (الفرد جاري) بول (شارلي شابلن)، أنج ميراكل (جان كوكتو)، شير (ماكس جاكوب)، بلو (بيكاسو) انيسيه، اي أراغون، باتيست أجاميه، واندرية بروتون.

الأسماء تشير إلى أعضاء «الفريق السوربالي» الذين شاركوا أراغون

ويريتون في مغامرة الحداثة. ويمثلون الشعر والتشكيل والفكر والسينما، كما أنهم يشكلون تنظيمًا سرّيًا مهمته «عبادة الجمال المعاصر» الذي تجسده ميرابيل. من أجلها ينتزعون هدايا تعبّر عن شخصيتهم وتمكّنهم من الدخول إلى «مملكة الحداثة».

[٣]

[كرنفال الهدايا]

الهدية الأولى لميرابيل يقّمها أوم (الفرد جاري). إنها عبارة عن وحدة قياسية سرقها من أقبية مدرسة الفنون والمهن في باريس، بهدف إفراغ العاصمة من كل معيار موضوعي للقياس.

«آلهة الجمال» ميرابيل تعتبر الفرد جاري طليعيًا في فنه. إنه يسهم في تدمير المقاييس التقليدية، الأمر الذي يزرع غموضاً خلاقاً في العالم الجديد.

بول (شارلي شابلن) يهب ميرابيل ليمونة سرقها عن عربة بائعة متجولة بعد مغامرة سندبادية.

الهبة تافهة. غير أنها تكتسب مدلولها الخاص، خصوصاً وأنها صادرة عن رجل جائع يعيش على هامش المجتمع. ميرابيل ترى فيه «رائداً» للحداثة المبنية على الشك وسلب «القيم» البورجوازية.

آنج ميراكل - جان كوكتو - ينحني أمام ميرابيل، ويقدم لها كرة زجاجية عثر عليها في إحدى حدائق باريس. «آلهة الجمال» تمتدح آنج وترى فيه داعية يغربل الواقع ويضني عليه نبرة جديدة لم تعهدها المعالجات التقليدية.

شبير - ماكس جاكوب - يلثم يد ميرابيل ويهديها صورة صفراء ممزقة غنمها بعد مقتل صاحبها. «آلهة الجمال الحديث» تشيد بجرأته على اختراق القوانين واكتشافه معطيات جمالية في الأشياء الأكثر تافهة.

بلو - بابلو بيكاسو - يضع أمام ميرابيل إشارة ضوئية سرقها من محطة القطارات، ممّا أسفر عن صدام مروّع بين قطارين متعاكسين. ميرابيل تعتبره أحد هواة الحداثة، لأنه يسهم في الصدام بين الجديد والتقليد، ويرقد الفن الجديد بدم الغرابة.

الهدية الأخيرة في الاستعراض يقدمها باتيست أجاميه أي اندريه بروتون.
إنها عبارة عن خرقة من الحرير، تتوهج وكأنها اقتطعت لتوها من لحم حي.

الفن ألم واغتصاب. في الرواية يختار بروتون أراغون لكي يصفي
غونزاليس، زوج الجميلة ميرابيل. قبل القيام بمهمته، يزور ميرابيل ويقف على
آخر رغباتها. فتطلب منه الوصول إلى قمة «قوس النصر» وإضرام النار في
لوحات سرقها من المتاحف.

فوق المكان الذي يرمز إلى الجندي المجهول والوطنية، يفتال انيسيه
الجمالية المتوارثة. وينطلق لتصفية منافسه «غونزاليس». غير أن زوج ميرابيل
يقتل نفسه مصادفة. وتقع التهمة على انيسيه، فيُعتقل من أجل تهمة لم يرتكبها.

«إنها ليست محاكمة عدل الناس، إنما عدل الحياة». «انيسيه أو البانوراما»
تنتهي بهذه العبارة التي تحتل فلسفة أراغون الرافض لعصره ورموزه الفكرية.

من الواضح أن المحور الشكلي هو الرمز. ميرابيل رمز المرأة التي بواسطتها
يتم الدخول إلى المعرفة الجديدة. إن جمالها وحدها كفيلا بإذكاء ثورتها على
قشور الحضارة الراهنة. الثورة تتوسل ثلاث قنوات:

١ - الاغتصاب: الفن يغتصب الواقع ويهتك حجبه. كما أنه يبذل غموضه
على مستويين: خلقي وجمالي.

٢ - الخيال: الفن يطلق الواقع من عقال المعطيات المباشرة وينزع عنه
جاذبيات علقت به من ثقافات سلفية. المرأة تلعب في هذا المشروع دور الملهم.

٣ - الغموض: الرواية تحاول تلمس الواقع في دينامية متغيراته. إنها
تتجاوز الكتابة السابقة وتهجس بطاقات إبحائية تنطوي عليها الكائنات
والموجودات.

[٤]

[البنية السينمائية]

أراغون يرسي منذ «انيسيه أو البانوراما» رواية «علاقة جدلية بين الواقع
والخيال، الأنا والكون، المرأة والأسطورة».

الكتابة السورالية تبدو محاولة لمعانقة «العالم الجديد» فوق أرض

التجريب. الحب مفتاح اساسي في هذه المعرفة.
هذا المفهوم يشكّل أساس الفنّ الأراغوني، منذ «الربيع السوربالي» حتى «مسرح / رواية» مروراً بكل قصائد «الزأ» وروايات «عالم الواقع».

«المغامرة» يسوقها أراغون عبر الرموز والتوريات في خطّ أبحاث بودلير وأولينير ولوتريامون في «أناشيد مالدورور». فيتخطى المعادلة التقليدية القائمة على ثنائية الخير والشر.

نصّ «انيسيه أو البانوراما - رواية» يرسي لحمّة بين نقيضين عبر اسقاط المنطق السردّي الذي توصلته روايات زولا ورومان رولان وهنري باربوس.

درامية «انيسيه» تنطلق من أسلوب الروايات البوليسية وكتب الرومنطيقية الانكليزية السوداء. الأشخاص يكتسبون حركة وديناميكية. والنص يتطوّر تبعاً لايقاع لاهث، مما يحوّل الرواية إلى فيلم سينمائي تدور وقائعه على شاشة الكتابة الشعرية - الشعرية.

البنية السينمائية ظاهرة عبر الحركة والمشاهد والصور والممثلين. نحن أمام سيناريو مجزأ إلى مشاهد. والمشهد بدوره يتوزّع لوحات تتوسطها هدايا ميرابيل. بين المشهد والمشهد فاصل من الصمت أو البياض، يتم من خلاله الانتقال إلى مفاجأة جديدة.

نلاحظ أيضاً نزعة «سينمائية» إلى تأطير الوجوه والحركات، ولجوءاً إلى تقنية «الفلاش - باك». وكأنّ الروائي مخرج يتقن لعبة اصطيد الحركات والتفاصيل. كما أن ثمة تسريعاً لوتيرة الزمن الروائي - السينمائي، للتوكيد على الحدّثة، في ديناميّتها المتجدّدة.

«انيسيه» أيضاً لوحة تشكيلية، ولوحة كولاج، أدرج فيها أراغون قصاصات صحف وصور، بهدف التركيز على بُعد إخباري - توثيقي. إنها سمّة من سمات كتابة أراغون، ونزعتّه إلى «اللقطّة الصحفية»، التي تأسر انجاز الواقع. من المعروف أن صياغة «انيسيه» تزامنت مع اختراعات العصر (السينما - الطائرة - الكهرباء) وشهدت ولادة أساليب فنيّة جديدة (بيكاسو - التكعيبية).

دورانية على مستوى الأنظمة الكهنية، فإن أدوات في مرحلة
البرمجة أو البرمجة المستخدمة لإنتاج إلى حد ما في البرمجة. (1997).
مؤسسة من مؤسسة خيرية في البرمجة، مؤلف العالم العربي، ومؤلف
الكتاب.

شعر الهوة الكونية

● لنبدأ بـ «أنيسيه أو البانوراما - رواية». لماذا لعبة الوجوه والأقنعة في المسافة السردية، ولماذا استلهم قصص فولتير والرواية البوليسية، وهل هي رواية أم لا رواية؟

أراغون: كتبت «أنيسيه» لأظهر استقلاليتي بالنسبة إلى السوريين الأصليين الذين شجبوا «الفن الروائي» واعتبروه من رواسب «الذهنية البورجوازية». «أنيسيه» نص فوضوي يرفض الجمالية الروائية الكلاسيكية. إنه نموذج تصحيحي لمسار الرواية في فرنسا التي أسرفت في الجمود والتحجر. لذلك بنيت الرواية حسب منطق آخر يدور حول المفهوم الجمالي للوجود والعالم. سيكولوجية الأشخاص مثل نظراتهم الأخلاقية، لا تقوم على تناقض ينكرونه بين الخير والشر، إنما تتمحور حول التصادم بين عقلية التجار الذين يستحوذون على الجمال العصري بفضل قدراتهم المادية وعقلية الشعراء الطاهرة التي تندفع في أثر الجمال المجاني المجرد من موبقات العرض والطلب. هنا الطابع السوريالي للرواية اللا - روائية في مفهوم اندريه جيد وروجيه مارتان دوغار. وإذا لمسنا طابعاً فولتيرياً أو محاكاة أدبية للايجائية السينمائية، فهذا يعود إلى أمزجة أبطالها ونوازعهم الفنية. شارلي شابلن يعرض بضاعة سينمائية، بينما بابلو بيكاسو يلتزم الجمالية التشكيلية. ثمة أيضاً تقليد للمسلسلات البوليسية

وللرواية التقليدية عبر التلاعب اللفظي عند كوكتو والقلق الشعري لماكس جاكوب. «انيسيه» تخرج على نمطية الكلاسيكية للفن الروائي. إنها «كولاج» روائي. تعصب حالة ابحاثية حول شخصياتها. هذا ما يتوافق مع نسبة السورباليين وتركيزهم على أن العالم الحقيقي لكل انسان هو ما يبينه لنفسه وليس ما تفرضه عليه الاحتمالات المجردة للعلم أو الفلسفة.

[١]

[منعطف اندريه بروتون]

● كيف تعرفت إلى اندريه بروتون. يقال إن إطار مستشفى فال دو غراس الباريسي جمعكما بعد تسريحكما من الجبهة. غير أنك عدت دوماً إلى هذا الحدث ووصفته بـ«المنعطف». فهل انه حقيقة منعطف بين منعطفات حياتك الحادة؟

أراخون: تعرفت إلى اندريه بروتون في مستشفى فال دو غراس. كنا معاً طلاباً في كلية الطب، وقد سرحنا من جبهة القتال لكي نتفرغ لأعمال اسعاف ونجدة. أذكر جيداً أن بروتون كان يختبئ في غرفة مواجهة لغرفتي، بعد أن طلبنا الزجاج بورق أزرق، تمحوطاً من المفاجآت غير السارة. وقد نشأت صداقتنا من خلال اعجاب مشترك بعدد من الكتاب المغمورين مثل: مالارميه، رامبو، ابولينير، لوتريامون والفرد جاري. كان ثمة «فيتو» موضوعاً على هذه الكوكبة من المبدعين، الأمر الذي جعل أي اختيار من قصائدهم ممنوعاً. هذا الاختيار الذي كان غريباً أو مستحيلاً في مطلع العشرينات أصبح حقيقة بديهية بعد نصف قرن...

● هل كان التوافق بينكما كاملاً أم كان ثمة توجهات متناقضة تتعلق بالذوق والخيارات الفكرية والعاطفية؟

أراخون: كان الاهتمام بالروائع التشكيلية شرارة توافق فكري تام بيننا. في «فال دو غراس» سمح لنا الضابط المناوب بزخرفة غرفة جانبية بلوحات من بيكاسو وسيزان وماتيس وشاغال وبراك، الأمر الذي جعل العسكريين والأطباء يهزأون من «رومنطيقيتنا المريضة»، انطلاقاً من «الفعل التشكيلي» انعطفنا باتجاه خيارات أدبية مشتركة. عملت على اكتشاف بطرس بوريل، بينما أبدى بروتون حماسة لروايات سار بيلادان. لذلك كانت مفاهيمنا ونصوصنا تتقدم ويكتمل شكلها باستمرار.

● من المعروف أن «اشراقات» أرتور رامبو جعلتك تنعطف من اندريه بروتون الذي فضل «أناشيد مالدورور» لايزودور دوكاس الملقب بـ«لوتريامون»؟

أراغون: حصرتُ أولى اهتماماتي قبل معرفتي باندريه بروتون في أبحاث ريفردي والتكلمية الأدبية. ثم ابتعدت عن ذلك عندما لاحظت أن التحرر المزعوم من الأشكال التقليدية يؤدي إلى غمطية جديدة قاتلة. بالنسبة إلى «اشراقات» رامبو، فقد فتحتها ذات يوم، فإذا بوجه الحياة الكالح يتبدد أمامي. أرتور رامبو ظاهر في رواية «انيسيه» تحت قناع «المعلم» الذي يهدي إلى أسرار الحياة. لا يمكنني القول ان بروتون لم يكن مهووساً بهذا النوع من الأدب الرؤيوي. كنا معاً نطرب لهذه الكتابة التي تستهدف تغيير الانسان والكون، بالنقر على أوتار التمرد العاطفي.

ثمة وجه آخر أثر في شبابنا: إنه ابولينير، وقد تعرفنا إليه قبل موته في العام ١٩١٨. لقد كان على مشارف الحداثة، رجلاً للفكر الجديد والأشكال الجديدة، فنياً وشعرياً، وقد ابتكر عن غير قصد كلمة «سوريالية» أي ما فوق الواقع. من الضروري اضافة اسمين إلى لائحة خياراتي الفكرية المشتركة مع «بابا السوراليين»، انهما الفرد جاري، المتوفى في العام ١٩٠٧. لقد كانت حياته تجسيدا لانسجام كامل بين علم الأخلاق وعلم الجمال، وهو طموح الرفض السورالي، الذي مزق التقاليد الأدبية وديكور الأشكال المتأكلة. ثم جاك فاشيه، صاحب الدعابة السوداء، الذي سبب انتحاره لنا هزة عميقة.

● بعد لقائك اندريه بروتون أخذ الفريق السورالي يكتمل، إذ التحق بالنواة الأساسية وجه شعري رافض هو فيليب سوبو؟

أراغون: تعرفنا إلى فيليب سوبو بواسطة ابولينير في العام ١٩١٨. لكن علاقتنا به لم تتوثق إلا بعد دخوله إلى مستشفى بولفار راسباي العسكري للاستشفاء. بعد ابلاله من المرض، أخذت لقاءاتنا طابعاً دورياً، إذ اشتركنا معاً في تحرير مجلة جان رويار المدعوة «لافالانج». وقد اجتذبت انتباهنا لأنها ضمت مقالة لفاليري لاربو عن لوتريامون. لأول مرة أشار فاليري لاربو إلى الوجه والقناع عند لوتريامون مطلقاً عليه اسمه الحقيقي: ايزودور دوكاس. وفيليب سوبو اطلعني على رواية غريبة وضع يده عليها في «المكتبة الوطنية» وتدعى «ماتت الحرب» لمؤلفها لوي دلوك. ما لفت انتباهي هو

رفض الحرب وشجب المتاجرين باللحم البشري في غياب أي رادع أو وازع أخلاقي. من المعروف أن الفريق السوريالي تكوّن حول نواة رفض الحرب، كمؤشر لانهايار مؤسسي عام لا مثيل له.

● إذا عدنا إلى كتاباتك الأولى «نار الفرح» و«انيسيه أو البانوراما» رواية و«قروي باريس»، نرى أطيافاً لشخصيات متعددة تشكل في مجملها ملامح لرفيقتك في المغامرة السوريالية، اندريه بروتون. فهل تذكر عنه شيئاً اليوم؟

أراغون: محطتان رئيسيتان في معرفتي باندريه بروتون: مستشفى فال دو غراس ومصح سان ديزيه العقلي في باريس. اندريه كان في هذه الفترة شاباً مثقفاً، فخوراً بنفسه وشغوقاً بكل اشارات أو ملامح الحداثة في الأدب والموضة والهندسة المعمارية.

الرابط الذي كان يجمعنا هو نوع من الاشتراز إزاء كل أشكال الحضارة الأوروبية في مطلع العشرينات، والتي أفرزت حرباً مدمرة قتل فيها كثير من أصدقائي.

في هذه الفترة، أسسنا مجلة شهرية اسمها «أدب» (١٩١٩) بالاشتراك مع فيليب سوبو، وشرعناها أمام كل نبرات الحداثة، في النحت والرسم والشعر. في هذه المجلة نشر فيليب سوبو رائعته «الحقول المغناطيسية». ثم أدى مجيء الدادائي الساخر، تريستان تزارا، إلى باريس، قادماً من زوريخ إلى إعطاء موضتنا الجديدة زخماً إضافياً. لا أنسى أن اندريه بروتون، وقد كان انضج مني في هذه الفترة، اذكي في حب الاكتشافات الغريبة. زرت معه مثلاً فرويد، في العام ١٩٢١، ومعاً أرسينا أسس التنويم المغناطيسي في الكتابة، مع روبرت دنوس بشكل خاص.

لا تغيب من بالي حتى هذه الساعة نزهاتنا الليلية في حديقة البون شومون، في الطرف الشرقي من باريس، وقد مسختها اليوم حضارة الماكينة الصناعية. وسط هذه الحديقة، مهبط وحي كل السورياليين، كان اندريه يمشي متاثلاً، وهو غائص في تفكير عميق. فجأة كان يعود من شطحات تفكيره ليخبرني كيف ينوي إعادة خلق العالم بواسطة الشعر والقضاء على أصحاب القلوب المتحجرة بواسطة الثورة في الكلمات والثورة على نمطية الكتابة المسرفة في أصوليتها. على الرغم من تلقائية هذه الثورة، لعب بروتون دوراً كبيراً في إعادة

[٢]

[ابولينير وجاك القدري]

● كيف تفسر اعجابكما بديديرو، وهو أحد السلفين في القرن الثامن عشر .
هل ثمة مفارقة ما من مفارقات السورالية المتعددة؟

أراغون: ديديرو كان وجهاً طليعياً في القرن الثامن عشر . وما جذبنا إليه هو طريقته الحديثة في التصرف على أساس أن الكتابة الثرية تختزل معطيات الحداثة أكثر من الشعر . ديديرو لم يكن شاعراً . كنا في حاجة إلى مرجع نثري وجدناه في «جاك القدري» . ديديرو في النثر كان مرادفاً لابولينير في الشعر . لا ننسى أن كتابة أبولينير الثرية تحمل طابع القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر . اعترف أن «المرأة الجالسة» رائعة مجهولة . وقد قادنا البحث عن أشكال متجذرة في التغير إلى الوقوع في حمى النبرة الخاصة بديديرو . فنشأت بيننا وبين أدبه صداقة حميمة ، وذلك على الرغم من افتقار كتابته إلى غنائية العصر الحديث .

● نستتج أنك تنسج على منوال « جاك القدري » ، خصوصاً في نصوصك الثرية الأولى ، مثل «انيسيه» و«المجون» فأين هي الحداثة التي تدعيها في إطار «الانتفاضة السورالية» عندما تمسح الغبار عن نصوص من القرن الثامن عشر ، مبدأ تلميع وجه ديديرو والموسوعيين الآخرين؟

أراغون: السورالية لم تولد من الفراغ . فضيلتها أنها تنسجت معطيات الجدة والطليعية بين ركام التقاليد الأدبية . لقد قرأنا النصوص على ضوء مفهوم ديناميكي للكتابة . لذلك بحثت في فترة صياغة «انيسيه» و«المجون» عن لغة تناقض باستمرار اللغة التي سبقتها . من كتاب إلى آخر تلمس تنوعاً في أسلوب ، ورهاناً على التغير . لم أكن في أي وقت من الأوقات في وارد محاكاة نسق ديديرو في الكتابة . اكتشفت أسلوباً شيئاً فشيئاً . إنه ليس معطى جامداً ، بل تجسيد لردة فعل ضد ما كتب . كنت اعتبر في فترة العشرينات أن اللغة الفرنسية في مأزق ، نتج عنه تآكل رهيب في «عجريتها» الخاصة .

● كان هناك اندريه جيد . انك تظلمه بعض الشيء ، هل نسيت «دفاتر اندريه

والتر، و«السفونية الرعوية»، و«مزيفو النقود»، و«اللا أخلاقي»؟

أراغون: اندريه جيد كتب دوماً بشكل سيء. لقد كان صاحب معارف محدودة. لا أقول ذلك انطلاقاً من تباين سياسي. نعم، لا أنكر أنني توجهت ضده بشيء من القساوة وأطلقت أحكاماً كان باستطاعتي تخفيضها لو تسرت لدي معطيات لم أعرفها إلا مؤخراً.

● تتكلم على جيد الشاب الذي يبدأ مع «دفاتر اندريه والتر». لكنه لا يحرص فقط في هذا الأثر الذي يبدو اليوم هزلياً. هناك «المباهج الأرضية» و«المباهج الأرضية الجديدة»؟

أراغون: لا أخفي أنني أحببت «المباهج الأرضية الجديدة». عندما التقيت اندريه جيد قال إنه لم يحقق ما أراد تحقيقه أساساً، أي كتابة نشيد طويل وفق إيقاع البيت الاثني عشري (الكسندران). لم أقبض على عمل الجدا ما اعترف به. لنقل إنه لا يبقى من جيد اليوم سوى «مزيفو النقود» و«بروميتي مقيداً». الباقي لا يعدو كونه مللاً وضجراً. في الفترة التي تواترت إصدارات جيد، كنا نعيش طوفاناً من أدب البولفار: بولفاري الضفة اليمنى والضفة اليسرى. كتابتي كانت انتفاضة ضد الضفتين اللتين توسلتا «المجلة الفرنسية الجديدة» لتسويق بضاعة مستهلكة.

● أين تضع فاليري لاربو ومارسيل بروسست وسط موضوعات الأسماء القديمة والجديدة؟

أراغون: فاليري لاربو لم يعرف المجد الذي يستحقه لاعتبارات عديدة. أما مارسيل بروسست، فهو شيء مغاير لاندريه جيد، وقد رفضته «المجلة الفرنسية الجديدة» واسقطت اسمه من لائحة الذين تنشر لهم.

● من المعروف اليوم أن جيد هو الذي رفض بروسست، وقد ندم على فعلته كما ذكر في الرسائل التي نشرت بعد موته في العام ١٩٥١؟

أراغون: لا اعتقد ذلك، خصوصاً وأن بروسست لم يكن قد كتب في هذه الفترة «من جهة سوان» وأصدره عن دار نشر «غراسيه». أعرف جيداً أنه قصد غالباً متذرعاً برفض «المجلة الفرنسية الجديدة» لكتابات، مثل ابولينير. ولا شك في أن

فضل غاستون غاليمار يكمن في استضافته الذين لفظتهم الدور المحافظة بسبب نبرتهم المميزة. بروتون وايلوار هما أول الذين أصدروا نصوصاً عن دار غاليمار، إضافة إلى بعض المغمورين مثل جاك بارون ولامبور. أما ارتور، فقد نشرت ديوانه في دار دوسيه. الذي وهب تلاًلاً من الكتب لمكتبة سانت - جنيفياف.

● كم من الوقت بقيت في مكتبة جاك دورسيه؟

أراغون: لا أعرف تحديداً. الفترة الأولى تمتد حتى موت اناتول فرانس، إذ طردت بسبب نشري قصيدة بعنوان «جثة» مع دريولا روشيل وعدة سوراليين. بعد عامين اعتذر مني جاك دورسيه وأعادني إلى الدار، حيث بقيت نحو خمس سنوات.

● لقد قفزنا فوق العام ١٩١٩، وهو بأي حال عام مؤثر في توجهك السياسي والأدبي. أعني حوادث مناجم فولكلينجن التي تسردها في «الأسبوع المقدس» (١٩٥٦)؟

أراغون: يجب العودة إلى «الأسبوع المقدس». لا شيء عندي أضيفه على ذلك. أما بالنسبة إلى مصدر الخبر، فقد استقيته من صحيفة «الموجة» التي كانت تندد بالحرب والمحاربين. وبين العام ١٩١٩ و١٩٢١، سعت إلى بلورة معلومات سياسية بهدف استيعاب أبعاد ما يجري حولي في مدينة تور حيث تكلمت امرأة المانية تدعى كلارا زتكين، جعلت منها بطلة القسم الثالث من «أجراس بال» إلى جانب ديان وكاترين سيمونيدزيه، الجيورجية التي أشبهها بامرأة تعرفت إليها في نزل والدتي، في جادة كارنو. إلى جانب تظاهرة تور، كانت هناك حرب المغرب، وقد قسمت الفرنسيين بين مندد ومؤيد، الأمر الذي دفع السوراليين، ومن قبلهم الدادائيين إلى التلويح بالقبضة المشتعلة لفرض السلام. وقد انحصرت ردة فعلهم في قصائد ومسرحيات وتظاهرات اتخذت أحياناً منحى فوضوياً..

[٣]

[ابتكار المعاني العميقة]

● لتناول موضوع السورالية، وقد كنت أحد الشهود الكبار على انطلاقها وتكامل بريقها قبل أن يتداعى الهيكل ويتفرق العشاق؟

أراغون: حدث في مجال السورالية خلط ولغظ كبيران. الانتفاضة السورالية لم

تبدأ في التاريخ الذي درج النقد على التسليم به. الناس يتعلقون بالأساطير
والهوامش على حساب التاريخ والحقائق. قبل السورالية كان هناك ما يسمى
تكميلية أدبية، اشترك في بلورة ملاحظاتها كل من بروتون وسوبو. وكائنا باشراف
ريفردي ويرو وماكس جاكوب.

بعد أن أصبح لدينا مجلة خاصة، تبدلت الأشياء واتخذت منحى جديداً.
عندئذ تجذرت الدادائية في باريس، انطلاقاً من العام ١٩٢٠، ودعانا النقد
دادائيين. لكننا لم نستمر حتى العام ١٩٢١. وبين ١٩٢١ و١٩٢٣ كان ثمة فترة
من التخوم المتداخلة، لم نعرف أي اسم أو لقب نطلق عليها، خصوصاً بعد
خناقنا مع تريستان تزارا. بعد هذا العوم في اللاتسميات، خرجت الصحافة
بلقب «السورياليين» وهي كلمة مستقاة من كتاب ابولينير «انداء تيريزياس»، وقد
صيغت على نسق كلمة «سورناتيراليست» (ما فوق الطبيعة) عند جيرار دونرفال.
كما قبل متمردو بلجيكا لقب «الفقراء» قبلت مجموعتنا اسم «سورياليين». غير أنه
فرض علينا إعطاء محتوى للتسمية. واتفقنا على تطويع إرث الدادائية وتكييفه مع
مقتضيات المرحلة الجديدة. وفي العام ١٩٢٠ عرض علي بروتون مجموعة قصائد
كتبها مع فيليب سوبو، وشكلت فيها بعد المادة الأساسية لـ «الحقول المغناطيسية»
التي تبلور أسلوب الكتابة الآلية الجديدة.

أساس النصوص المغناطيسية يعود إلى بحث بروتون في العبارات -
الصواعق، تلك التي تفرض نفسها على الفكر من دون مخططات مسبقة، وفي
غياب أي وعي إدراكي، الأمر الذي تحققه سرعة الكتابة الززقة. فاليد التي
تكتب تتكرر معانٍ وفق إيقاع أسرع من الذهن. تبعاً لهذه التقنية عكفت مع أيلوار
على استنباط نصوص سورالية، كانت تضم في البداية مجمل الكتابات الآلية.

الخطوة اكتملت بالذهاب نحو استقراء اللاوعي. وانضم إلينا شباب
مهووسون بالمعاني المبتكرة، اذكر منهم فريق «مغامرة» مع فيتراك، لامبور،
بارون، ومجموعة شارع بلوميه، مثل ارتو وليريس وماسون، إضافة إلى التشكيلي
الاسباني خوان ميرو، وجماعة «البيضة القاسية» على غرار ماتيئاس لوبيك الذي
قتل في أحد المعتقلات الجماعية.

«النشاز الهدياني» كان اللحمة التي وحدث شتيت الأذواق والتطلعات.
في العام ١٩٢٤ أصدر اندريه بروتون «البيان السورالي الأول»، بعد فترة وجيزة

من اصداري «موجة أحلام» التي تجرأت على نشرها مجلة «كوميرس». لا أريد اظهار «موجة أحلام» وكأنها نص سوريالي مضاد. لكن الشعراء والنقاد لم يسلطوا أضواء كافية عليها، خصوصاً وأنها في قلب المغامرة السوربالية.

● لقد ظهرت وكأنك قناص وسط الحركيين السورباليين، وعندما انتهت الحركة وغسل بعضهم يده منها، تابعت حمل المشعل ولم تتخلص منها حتى في ذروة التزامك الواقعية؟

أراغون: السوربالية ليست المدرسة السوربالية التي انتهت مع بيان اندريه بروتون، أي الإطار الحركي لمجموعة من الشعراء المهووسين بالحياة أمثال روبرت دسنوس وبول ايلوار وفيليب سوبو. إنها الحالة الخاصة التي تجعل الخلل في وجود الأنا ومعاناتها نوعاً من النوستالجية الرائية، الشديدة الالحاح. تنطلق في لحظات تواصل الوعي مع اللاوعي أو المنطق - اللامنطق على شكل تصالبات في الاحساس، تبرز منها دماء حارة، تسقي طفولة بأكملها، ورؤيا للوجود مذبوحة بقلق كامن.

السوربالية كما تركت جراحها في جسد كتاباتي تجاوزت - دائم للقدرة المحدودة على صياغة المعاني العميقة. اظن أن الحروب التي عشتها وسط حالات من الدهشة والحزن والاستغراب، قد ولدت هذا الانقسام في مشاعري. لكنها في المقابل عززت قدرتي على قطاف عنصر الغرابة في الأشياء اليومية المتداولة، الأكثر تفاهة. على الرغم من انني وضعت بنفسني البيان السوربالي الأول في شكله النهائي، فقد كانت ثمة حاجة عميقة تشدني للخروج من اطار التوجيهات الحركية. كنا نفتش عن الفضيحة لاختراج الكتابة من الاستنقاع الجمالي والبلاغي.

[٤]

[غبار الكتابة الآلية]

● يقول بروتون في «البيان السوربالي الأول» إنه من الأهمية بمكان الاسترخاء لكي يتركز الذهن تماماً على نفسه، ثم تأتي مرحلة الانكباب: «على الكتابة السريعة، من دون موضوع مسبق، الأمر الذي يساعد على اطلاق الجمل الطارئة من العقل الواحي». هل نحن أمام دعوة صريحة للانتقال من هذيان إلى آخر، ضمن نشاط واحد، كما هي الحال في «موجة أحلام».

أراغون: رامبو سبق بروتون في طرح ضرورة وعي الآلة الكتابة خارج إملاء العقل. ولم يتجراً كل السوراليين على خوض تجربة السبات. الشباب منا فقط مالوا إلى التركيز على الهلوسة. اذكر بنجامان بيريه، روبرت دسنوس وكريفل. من المعروف أن الشباب أشادوا بجاذبية السورالية. أنا وبروتون كنا شباباً. ولم نشق إلا بالعاقرة الشباب: بلوتريامون الذي مات في الرابعة والعشرين من عمره، ورامبو الذي كتب «الباخرة الثملة» في التاسعة عشرة، وشيريكو الذي وضع أروع تشاكيله قبل الثامنة والعشرين، وسان جوست الذي أعدم في سن السابعة والعشرين، ونوفاليس الشاعر الألماني الذي مات في الثلاثين وجاري الذي ألف مسرحيته «أبو ملكاً» عندما كان في الخامسة عشرة. وقد وصفها بروتون بأنها «المسرحية النبوية الانتقامية العظيمة للعصور الحديثة». كما أن بروتون نفسه كان في الثالثة والعشرين عندما نشر في العام ١٩١٩ بالاشتراك مع سوبو الفصل الأول من «الحقول المغناطيسية» الذي يوضح أسلوب الكتابة الآلية الجديدة.

● هل انتحار جاك فاشيه أثر سلباً في تقنيات الهذيان الذي ساد بداية الكتابة السورالية. إلى أي حد اعتبرتم أن ثمة خطراً جدياً يتتظركم عند منعطف الهلوسة غير المضبوطة؟

أراغون: جاك فاشيه انتحر في العام ١٩١٨. والكتابة الآلية لم تبصر النور إلا في العام ١٩٢٣. في الواقع تعرف بروتون إلى فاشيه قبل أن يلتقي بي. ثم قصدي فاشيه في باريس، ولأنني كنت غائباً تكلم مع والدتي. هذا لم يمنعه من توجيه رسائل عديدة إلى منزلي. في كتابه «رسائل الحرب»، يثبت إحدى رسائله إلي، واصفاً كتابتي بـ «الكذب المفضوح». غير أن موته وقع كالصاعقة علينا، خصوصاً وأن حياته كانت لغزاً بالنسبة إلينا. لم نكن نتوقع قراراً متطرفاً يضع حداً لنبوغه المبكر. لكن موته تحيط به التباسات كبيرة. منهم من يقول إنه أدمن على المخدرات وبعضهم يفترض حادثاً مأسوياً...

● هل تؤمن فعلاً بالكتابة الآلية. هذا المفهوم يبدو أنه بقي نظرياً، لأن نصوصك السورالية، تفضح رغبة عميقة في الصقل اللغوي الواحي، حتى إن «انيسيه» و«قروي باريس» يذكراننا بهاجس فلوبر وهو يعيد ٧ مرات كتابة «مدام بوفاري» لكي تخلو من الشوائب الأسلوبية؟

أراهنون: الكتابة الآلية أثار السورباليون كثيراً من الغبار حولها لهدم أصولي الكتابة التقليدية. وشددوا على أنها دفق من الكلمات نابع من اللاوعي. حتى إن اندريه بروتون يربط السوربالية بالآلية قائلاً إنها املاءات العقل في غيباب كل تحكم يمارسه المنطق، وبمناى عن اي اهتمام جمالي أو أخلاقي. هذا من الناحية النظرية. واقعياً، وفي سياق الكتابة، ثمة فرق بين معايشة الحلم ورواية الحلم. الرواية تخلو من التلقائية. غير أن نبض الرؤيا الداخلية يعيش أثناء الرواية وينطق الكلمات والصور، وما يسميه جيرار دونرفال تجربة الشمس الليلية.

نحن أمام اكتشاف الأعماق، حيث تثب هالات الصور والرؤى. السوربالية أرادت الغوص بعيداً في الوعي واللاوعي. وبلورت مفهوماً للكتابة التي تجسد هوس المادة اللفظية. لكن استخراج المخزون اللفظي من مجاهل العقل الباطن لا يتحقق من دون طلب العون من الوعي. العقلانية واللاعقلانية تتآلفان على شاشة التآلق الذهني. السوربالية زاوجت بين المفهومين. في مرحلتها الأولى حاولت تحطيم كوابيس الكلام، والخروج على لغة تتعمر وتنفقر، مشددة على اللاوعي والآلية. أما في عهدها الثاني، فقد واجهت ضرورة ترتيب شؤون البيت الباطني وصقل سلاحها في معركة سياسية تستهدف التغيير. لكنها لم تتخل عن هاجسها الأساسي: الانفصال عن الأشياء القائمة والاتحاد بالأشياء الممكنة. فالشعر شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس، وهو أيضاً شبيه بالخطر الذي ينتظر الرجل في النواحي الغامضة المجهولة في ماضي المرأة.

[٥]

[الدفاع عن اللانهاية]

● بين البيان السوربالي الأول والبيان السوربالي الثاني قضيت فترة من الفوضوية العابثة. حاولت الانتحار مرة، ومرة ثانية أحرقت في فندق بيورقادول سول في مدريد روايتك الضخمة «دفاع عن اللانهاية». ولم ينج من الحريق سوى ورهقات تحمل اسم «الدفتر الأسود» أدرجتها في بداية «التاج الروائي المتزاج». هل نتوقف قليلاً عند فترة الاختمارات الأليمة هذه؟

أراهنون: يجب العودة إلى ربيع ١٩٢٣ الذي قضيته في جيغرفي، وسط أزمة عاطفية تذكرني بما حدث في منطقة «البوت - شومون» في باريس في العام

١٩٢٥. بين الدوامتين تبلورت في ذهني فكرة رواية «خارج كل قياس» تابعت صياغتها في صمت حتى تاريخ إحراقها في العام ١٩٢٧.

«الدفاع عن اللانهاية» تحول رماداً في أحد فنادق العاصمة الاسبانية. لقد ضمنت صفحاته الـ ١٥٠٠ استباحاً وكوابيساً من السورالية وعلى هامشها. بوسعي القول إن رواية «قروي باريس» ولدت من «الدفاع عن اللانهاية»، وتجسدت بحثاً عن لغة جديدة. وقد طفت بعض الصفحات فوق سطح الحريق. منها ما نشر في مجلة «أدب» العام ١٩٢٤ وقطعة «دخول الشياطين» في «الثورة السورالية» العام ١٩٢٦، تزامنت مع نشر «الدفتر الأسود» في «المجلة الأوروبية». أهمية هذه الشذرات تلتخص في طابعها التجريبي، المترجرج، الناقص والفجائي.

إن السورالية لا تتكامل في الإطار الذي أدرجنا في داخله جملة مؤلفات متغايرة ومتشابهة. إنها أيضاً حاجز حال بيننا وبين نتائج محتملة كانت في متناول أقلامنا لولا «الفتوة» الذي وضعه الحركيون السوراليون عليها. ولم اتطرق إلى «الدفاع عن اللانهاية» إلا في الستينات، أي بعد هدوء العاصفة السورالية وتبلور عمل كل شاعر ضمن المجموعة، وبعيداً عن هيمنة بروتون.

● احراق «الدفاع عن اللانهاية» يعني إحراق المرحلة السورالية وغسل يديك من توجهات بروتون والتزاماته؟

أراخون: لا شك في أن السورالية معنية في عملية اتلاف الرواية الضخمة. أردت إحراق الماضي وصور أشخاصه ومضمون التزاماته. أردت الابتعاد عن زمن الهلوسة الذي بدأت السورالية الدخول إليه، وقلب الطاولة على رؤوس اللاعبين، خصوصاً عندما رأيتهم أسرى متاهة ممارسات حذرت من مضاعفاتها بالنسبة إلى مستقبل التيار الذي أردنا أن يفيد العالم، فإذا به يدور على نفسه في حركة سيزيفية ويفقد كل أوراقه المصيرية. في «هنري ماتيس - رواية» (١٩٧١) اكشف النقاب عن المأساة التي أدت إلى تدمير قارة روائية قائمة بذاتها.

● تعتقد اليوم إذا أن السورالية كحركة فكرية كانت مغامرة فاشلة؟

أراخون: كلا لم تفشل. الأشياء تحصل بطريقة أكثر تعقيداً مما يظنه الناس. السورالية عبر اعلامها المعروفين والمجهولين كانت مغامرة مضادة لكل مجريات الحياة الأوروبية في العشرينات. أهميتها في وقفها عكس التيار، وطموحها إلى

اقتلاع العادات المترسخة التي تحولت نوعاً من النواميس الطبيعية في ذهن الناس.

[٦]

[فواصل شهرزاد]

● ماذا يبقى فيك اليوم من الفترة التي وضعت في خلالها «الدفر الاسود» ومقطوعات «الدفاع عن النهاية» الأخرى؟

أراغون: هذه الفترة خصبة وذات مجرى عميق جعلتني أقطف ثمارها طيلة حياتي، خصوصاً في المرحلة الأخيرة من نتاجي الذي يدور حول «مجنون الزا». النصوص السورالية التي تدعى تباعاً «انيسيه»، «مغامرات تيليماك»، «المجون» و«الحركة الدائمة» ليست سوى انبثاقات بالمعنى الذي أعطاه بروتون لهذه الكلمة في البيان السورالي الأول (١٩٢٤) من «الدفاع عن اللانهاية» الذي يدور وسط شخصياته المتعددة والمتصارعة حول أراغون القوي - الضعيف، الضائع بين عنكبوت الذاكرة والخيال.

لأنك طرحت علي هذا السؤال سأقرأ عليك فصلاً من «هنري ماتيس - رواية» كتبته في آذار (مارس) ١٩٦٨. إنه بعنوان «الرجل يفتح هلالين» أو «الرجل - الهلالان». اكتفي باختصار الفصل لأنه طويل وأركز على أن مضمونه شكل في حياتي نوعاً من الفاصل البسيكولوجي - الماورائي المتمحور حول المآزق. إن الكتب التي وضعتها والأحلام التي داعبتها لم تكن في الواقع سوى مزيج معقد من الفواصل. أقول:

«... الفاصل المحدود بهلالين طفرة نوعية في معنى ينسلخ عن العبارة المدرج فيها. الفاصل ابتكار انساني مثل الرواية، إذا نظرنا إليه عن قرب. الرواية أرض مثل تزهريها النقاط والواصل. دون كيشوت مثلاً ليس سوى قصة الرهيب ميدالفو ودولسينيه دو توبوزو. الباقي لا يعدو كونه فواصل، أو متاهة من الفواصل، حيث تظهر في المرايا صورة الهاربة دولسينيه. ثمة قصة لا علاقة لها بالحب تقودنا إلى مسرح فجائي. الحبكة تشبه سياق ألف ليلة وليلة التي تشكل رواية يتبلور في مساحتها الدينامو الروائي الذي نسميه اليوم حادثة. ألف ليلة وليلة رواية الاثارة والرعب (رعب هيتشكوك السينمائي). فيها لا تهم معرفة ماذا

سيحدث لعل بابا أو السندباد البحري، اللذين هما عبارة عن فواصل موضوعة في سياق حكاية هارون الرشيد وشهرزاد. الرعب الحقيقي هو فواصل شهرزاد التي توزعها لتأجيل موت شقيقتها...

وكما في ألف ليلة وليلة، هكذا في «الحصان الأصهب» لالزا تريوليه. شهرزاد الموشحة بالغبار تتوصل إلى إبعاد كابوس الموت عن الذين أصابهم إشعاعات الحرب العالمية الثالثة. نحن هنا أمام نسق حديث من الفواصل المحددة بهلالين. وقد لجأت إليها الرواية الجديدة، وعقدت استعمالها على أكثر من مستوى، خصوصاً وأن المنشدة تجسد أنفاس المحكوم عليهم بالموت بواسطة قصة تخيل في حياة سابقة أو عصور لاحقة مستحيلة الحضور، لأن الذين يفترض فيهم الاصغاء، يكونون في عداد الموق قبل بداية السرد.

اتجاوز هنا كل ما يتعلق بدور الفواصل في السياق الروائي عند لورنس ستيرن، جان- بول ريتشير، ستندال، «بؤساء» فيكتور هوغو، «لي روغون»- ماكارت، لاميل زولا، «المقتلون من جذورهم» لموريس بارريس، وحتى رواية «تريستان وايزولت» مع حادثة الجنون. إن الفواصل هنا كل ما يسقط بحكم كونه عبثاً على «القوس والسهم الروائيين». إنها الشعر أو المدهش. رواية «هنري ماتيس» فاصل في حياة التشكيلي الكبير، في خلال احتلال فرنسا، الذي هو روايتنا المأسوية.

فكرة «الفاصل الروائي» أي الرواية استقرت باكراً في ذهني، اثر مجموعة هواجس أو وساوس دفعتني إلى نسج خيوط عنكبوت تجمعت في «الدفاع عن اللانهاية»، حيث يتجاوز مئات الأشخاص الذين لا يتلاقون إلا مرة واحدة، كما هي الحال في شواهد السحب ذات المصاعد التي لا تهدأ، فلا تتقاطع في مساراتها إلا لحظة خاطفة. الرواية مجموعة فواصل تفتح ثم تغلق في حركة متوترة تضع على المسرح الزجاجي رجلاً يلفظ أنفاسه وعاشقين في ذروة الوجد. «الدفاع عن اللانهاية» دفاع عن لا نهائية الرغبة والأشواق ولعبة المرايا والجدران اللغوية والعاطفية. هذا الكتاب مزقه، أحرقته. لقد مزقت وأحرقته أربع سنوات من حياتي. معه فتحت فاصلة كبيرة. وأسدل الستار على حريق ملأ مدخنة فندق بيورتادو سول في يوم بارد، من الصقيع الإسباني الشهير. بين ١٩٢٧ و ١٩٣٣، انقطعت رواية. اخبرت مائة مرة بأي خوف أقدمت على الرواية. اخبرت مائة مرة بأي خوف أقدمت على ورشة «أجراس بال»، حيث تغير معنى الرواية، وتطايروا

كل الفواصل. الزا اسهمت في تحطيم الفواصل عندما نظرت إلى المائة صفحة الأولى وانتقدت ضعفي وبلادة حنكتي الروائية. اليوم أقرأ هذا القسم من «الاجراس» وأضحك من نفسي. أشعر كأنني محدودب يسير داخل قميص فصل على غير قياسه. لتتخيل انني كنت خادم الغرفة في الفندق الأسباني الذي رأى النار تلتهم «الدفاع عن اللانهاية» ماذا كان بإمكانه أن أبصر من ثقب الباب؟ فوضى في الفندق وأبعد منه فوضى وأشلاء في العالم.

[٧]

[غندول البندقية]

● نصل إلى مرحلة ١٩٢٧-١٩٢٨ الشديدة الحساسية: في هذا الوقت لم تكن قد تعرفت بعد إلى الزا تريوليه، وكل المؤشرات تدل على أنك في صدد تصفية بعض المشكلات الشخصية العالقة. هل بوسعنا التطرق إلى ظروف القرار الخطير الذي اتخذته في البندقية والقاضي بالانتحار، وسط دوامة يأس كبير؟

أراغون: تكلمت بإسهاب على هذا الموضوع مباشرة أو بطريقة غير مباشرة. كانت في حياتي امرأة رائعة الجمال، عشت معها طيلة ثلاثة أعوام. لكن في الواقع كان كل شيء يفرق بيننا، الأمر الذي أكد لي استحالة العيش معها. لست من الذين يملكون أفكاراً جاهزة بصدد كيفية صياغة علاقات ناجحة مع المرأة. في الوقت ذاته كنت أتردد في حسم هذه القضية العالقة. وذات يوم انتهى كل شيء بيننا.

بين بداية في حدود اليأس وسهابة دراماتيكية تواترت أزمات من كل نوع، عطلت لغة الحب بيننا. أحياناً كانت ثمة معطيات اجتماعية أسهمت في تقليص المستقبل أمامنا. أردت أن أثق بها، على الرغم من تنامي الشك بإمكانية الوصول إلى حياة عاطفية متوازنة. إلى ذلك تضاف عوامل نفسية ومادية تصب في خانة مأزقية. فاضطرت إلى السفر باتجاه إيطاليا، إلى مدينة البندقية تحديداً، متكللاً على دعم مادي من أحد الناشرين الطليان. لتوضيح ملابس السفر، أقول إن بروتون دفعني إلى شراء لوحة للتشكيلي براك من مزاد علني في «خانويلير». اللوحة تحمل اسم «المستحمة»، وهي بداية تكعيبية براك، وترادف لوحة «أنسات أفينيون» لبيكاسو.

بنوع من الاستحالة دفعت ثمن اللوحة المذكورة. لم أكن في وارد الانتحار بها. غير أن ضائقة خانقة دفعتني إلى بيع «المستحمة» لقضاء حاجات مستعجلة. توصلت إلى بيعها بواسطة صديق كان على هامش السورالية وانتهى بطريقة مأسوية. المبلغ كان ضخماً آنذاك، وكان معداً لاستمرارية الحياة بيني وبين نانسي السمراء.

سافرت إذاً إلى مدينة البندقية متكللاً على إيراد لوحة براك. وأقسم لي الشاري بأنه يرسل إلى إيطاليا ما تبقى من المبلغ. لأسباب متعددة، لم اتسلم شيئاً في مدينة الغندول والمعابر المائية، الأمر الذي أوقعني في مأزق اضافي، وأغلق أمامي مخرج النجاة.

لم أكن في مأمن من عاصفة كبيرة. وقد ترجم ذلك نزوعاً إلى الانتحار، العلاج السورياتي الناجع. المعروف أن السورياتيين مجدوا فعل الانتحار واعتبروا تجربة السبات والهديان توطئة للدخول إلى هذا العالم الأسود. في «أجراس بال» بمناسبة الخيار الذي يتخذه النقابي فيكتور والفوضوية كاترين دوسيمونيدزيه، بوضع حد لحياتهما لأنها وصلا إلى «الحائط المسدود»، الأول بسبب اللامبالاة العمالية والثانية بعد سقطات عاطفية متتالية، أصبح المفهوم السورياتي للانتحار واستبدله بـ «الشهادة من أجل الآخرين عوضاً عن المجانية النرجسية».

في مدينة البندقية اتخذت كل التحولات لكي لا أخطيء نفسي. وقد تخرجت حبواً منومة بكمية كافية، لكن انكليزياً تعرفت إليه قبل يومين من الحادث أخذ يفتش عني كالمسروع، ولما لم يعثر علي نحو منتصف الليل، أعلم إدارة الفندق التي أوفدت خادماً دخل غرفتي ووجدني في حالة صحية تدعو إلى القلق.

بعد انتهاء الحادثة وابلالي من الغيبوبة، علمت أن مبلغاً من المال قد وصلني من باريس. فتنهدت وقررت تبذيره وفق رغباتي، ناسياً السمراء نانسي. ولم أترك سوى ما يدفع لي تأشيرة العودة إلى العاصمة الفرنسية. عندما التقيت الزا بعد رحلة البندقية، لم يكن في جيبتي ما يسد الرمق. وقررنا البقاء معاً على الرغم من اليأس وردات فعله.

● التقيت الشاعر مايكوفسكي قبل لقائك الزا. ثمة فاصل زمني قصير بين اللقاءين-

المنعطفين. في هذا الوقت كانت القطيعة مع السوريين ترسم في الأفق، وحياة أراغون
الإنسان والأديب تتحفر لتغيرات جذرية على مستوى الرؤيا والفعل الشعري والالتزام
السياسي؟

[٨]

[ماياكوفسكي - القطيعة]

أراغون: لقائي الشاعر ماياكوفسكي لا علاقة له بلقائي الزا. الحدثان
منفصلان، ولا تجمع بينهما سوى مصادفة غريبة.

التقيت ماياكوفسكي لأنني دخلت مقهى لم أكن معتاداً على ارتياده،
وشاءت الظروف أن التقي فيه الزا في اليوم التالي، على الرغم من أنني لم أكن
أعرفها.

اسمح لي هنا أن انتقل من مستوى السيرة الذاتية إلى الأدب، هذا إذا كان
بوسعنا أن نفصل بين الاثنين. في العام ١٩٢٧، وضعت على مشرحة النقد تطور
الفريق السوريالي، ولا أقول الحركة السوريالية. ثمة ظلال باهتة أخذت تكتنف
علاقات الحركيين بعضهم مع بعض، الأمر الذي خلق حالة من الارتجاج
الدراماتيكي فتحت الباب أمام المفاجآت.

استمراري في الفريق السوريالي فرض علي تنقلات دائمة. في هذا الإطار
سافرت إلى إسبانيا وهولندا وإيطاليا وألمانيا، وفي مناطق مختلفة من فرنسا، مما وتر
العلاقات بيني وبين السوريين الذين تعودوا على حضوري الدائم إلى مقهى
«سيرانو» كمعيار لاخلاصي للأصولية السوريالية. بالنسبة إليهم، كان حضوري
صباحاً ومساءً إشارة إلى التزامي بالمفاهيم التي يناضلون لترجمتها إلى واقع.
عندما كنت اتغيب لسبب من الأسباب، كانوا يتوجسون انعطافاً ممكناً الجأ إليه
أو انحساراً متنامياً لمقولتهم «إن الطلقات السريعة تصنع التاريخ».

ثمة تملل تضاعف حصاراً من الداخل وأدى إلى تباين جذري في بلورتنا
الحديثة لنصوص تؤكد على التمسك بحلمنا القديم: خلع المعاطف التقليدية
والتزلج فوق رمال واقع على صورة رغباتنا.

لا شك في أن هوة عميقة كانت تفصل بيننا بالنسبة إلى الكتابة ومنحاهما
البراغماتي. غير أن بروتون ظل قريباً مني على الرغم من أننا كنا نعيش على

نسويات وسطية هشة.
منذ سنوات الأولى في السوربالية، احتدم خلاف بيننا حول مشكلة الرواية. لقد اعتبرت دائماً أن النص الروائي لا ينحزل إلى تقنيات جامدة أو حقائق اجتماعية ناجزة. كما أنه سلاح تعبيرى لا يجب رميه خارج معترك الكتابة الثورية.

وإذا كنا قد شاطرنا منذ العام ١٩٢٠ وجهات نظر دأداثية، وهي تسم على أي حال بسلبية كاملة، فقد حدثت قطيعة بيننا وبين اتباع تريستان تزارا في العام ١٩٢١ وتأسس فريق سوربالي على أنقاض الشبهات الدأداثية بعد العام ١٩٢٣، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن السوربالية قد بدأت في نفق سري العام ١٩١٩ مع إصدار «الحقول المغناطيسية» لبروتون وفيليب سوبو.

القطيعة مع تريستان تزارا بلغت مرحلة الحدود الأخيرة من الأعصاب عندما أراد كنس الارث الأدبي وتدمير الإضافات التي أتى بها. مثلاً كان الدأداثيون يحرمون قراءة بودلير ويدفعوننا إلى تحبط لا حدود له. والمضي الآلي في هذا المفهوم حتى نهايته جعلنا ندور حول أنفسنا كالبقرات الضاحكة.

السورباليون رفضوا مبدأ «العراء الفكري» وانجھوا نحو إعادة الاعتبار إلى مؤلفات ونصوص حولتها الدوغماتية التقليدية والأكاديمية القاتلة إلى جثث كتابة. كما أنهم رفضوا الغبار عن أسماء فكرية أهيل عليها النسيان، مثل هوغو ورامبو ولوتريامون وجاري الذين دفعناهم إلى الضوء وأحطنا كشوفاتهم بالوهج وجعلنا منهم مفاتيح أساسية في عمارة الحدأة.

القطيعة مع الدأداثيين تكررت بعد خمس سنوات مع السورباليين. والواقع أن الفكر الفرنسي بين الحربين العالميتين منسوج بالتمزقات وردود الفعل، لأنه أشبه باللحظات التي يخترق فيها الانسان جدران الموت والعدم.

اندريه بروتون صفق له «انيسيه أو البانوراما - رواية» وقد حرصت على إدراج كلمة «رواية» في العنوان بهدف التحدي. غير أن التحاق حركين جدد بالسوربالية أرسى نوعاً من الامتعاض من السرد القصصي والروائي. كانت ثمة غالبية قد اقترعت على رفض «النوع البورجوازي من الكتابة»، الأمر الذي دفعني إلى صياغة نصوصي السردية خفية، للحؤول دون تجريجهم. لقد كنت أسيراً لتجاذب الرضوخ للضرورات «الحركية» والاخلاص لقناعاتي الذاتية، مما

أدى إلى تدمير أبرز رواية في السياق السوربالي وهي «الدفاع عن اللانهاية» لكي لا اأحمل وزر تفجير «الرثة السوربالية». في هذا الوقت كانت النوازع الأخلاقية تفوق اعتبارات أي خيار شخصي مميز.

كما في الرواية، هكذا في القصيدة. كانت ثمة مجموعة تباينات تتعلق بأشكال بسيطة، مثل البيت والإيقاع والقافية. في هذا الإطار عاب السورباليون على أيلوار في كتابه «عاصمة الأم» استعماله البيت الاثني عشري (Alexandrin). وقال في معرض الدفاع عن نفسه: «تقبلون ذلك من أراغون عندما يلجأ إليه في النثر». هذا صواب، خصوصاً وأن رواية «قروي باريس» مليئة بالأبيات الاثني عشرية.

[٩]

[الحقول المغناطيسية]

● يبدو أن الإيقاع هو الذي يضفي طابع الألمان الأوركستراية المدوزنة على نصوصك الروائية والشعرية، فإلى أي حد تتوصل ذلك وهل ثمة تناقض مع الآلية السوربالية؟

أراغون: لم أفقد أبداً دوزنة الإيقاع في كتابتي. هذه الظاهرة ثانوية عندي أكثر من عند روبرت دنوس مثلاً. في كل مؤلفاتي، ابتداءً من «مجنون الزا» تعثر على تدوير قصيدة وإيقاعيتها المتوازنة. أذكر القصيدة التي نظمها في موت ابولينير وقصائد أخرى متعددة تتنامى وفق إيقاع قصيدة الأربعة عشر بيتاً. في ديوان «فجيعة قلب» تجد خفايا هذه اللعبة المعقدة. لم تكن مشكلة قصيدة الـ ١٤ بيتاً مطروحة، لأنها كانت مقبولة، ونجدها في «جبل التقوى» كما في «نار الفرح». وقد كنت مع أيلوار وبروتون نقصد مقهى لكتابة قصائد من ١٤ بيتاً وفق التقنيات السوربالية، أي بسرعة تلغي الوعي وإملاء المنطق. بهذه الطريقة تجمعت لدينا قصائد تختلف بمضمونها وطبيعة التصاور التي تصوغها عن البضاعة التقليدية المستهلكة. غير أنها تحافظ على نمط القوافي المتزاوجة والمتصالبة.

هذه أشياء قد لا نعلق عليها اهتماماً ملحوظاً اليوم. كما أنه من الصعب أن نتخيل براعة بروتون في صفر قصائد من ١٤ بيتاً تراعي المنطوق الشكلي الكلاسيكي وتتعداه باتجاه شكلانية جديدة.

كنا نتصرف وكأننا في مناخ الكتابة الآلية. فنجلس إلى طاولات متباعدة في

المقامي - المحترفات. عندما كانت القصيدة تتجسد على الورق الأبيض، كنا نلجأ إلى مقارنات يسفر عنها صيد حيوانات أو طيور. فالكتابة الأوتوماتيكية كانت تفضي بنا إلى مجاهل لغوية وجغرافية..

● تتكلم على هذه المجاهل في «موجة أحلام»، حيث تصوغ القصائد لوحات صيد تذكر بمغامرات ملوك فرنسا في حدائق فرساي أو سان نوم لا-بريتش. كما أن تصاوير لمجاهل إفريقيا التي تضيء بالكواصر، تتوهج عبر كتابة ثمل، مثيرة، ملحة وذات قدرة كبيرة على الادهاش؟

أراغون: كنت أتردد مع سوبو في زمن «الحقول المغناطيسية» إلى مقهى يقع في بولفار سان-جيرمان ويسمى «لا سورس». لاحظت البارحة وأنا أعبر المحلة أن «لا سورس» قد زال من الوجود، وحل مكانه مقهى، يبدو أنه تحل عن نصف مساحته الحيوية ولم يبق منه سوى الجناح الأيسر المواجه لكلية الطب، وهو يحمل الآن اسم «النبع الصغير». وهكذا انتقلنا من «النبع» إلى «الينبوع الصغير»، الأمر الذي يفترض في ذاكرتنا تغييرات جذرية. على مستوى آخر، كان شعر كل منا مغايراً للآخر، خصوصاً بروتون الذي أراد، كما قال ماياكوفسكي، «القبض على عنق الحقائق وإعادة تركيب التاريخ».

ثمة قصيدة كتبها بروتون قبل لقائنا، في العام ١٩١٧، وقد حفظتها عن ظهر قلب، وهي ذات مواصفات مالارميه. وقد خضعت لتشويه منهجي على يده، بهدف بلورة امتعاضه من الشعر. غير أن إيقاعيتها تذكر بقصائد الأربعة عشر بيتاً.

لجأت أحياناً إلى تقطيع البيت الكلاسيكي، لكن الروحية التي سادت نتاجي السوريالي كانت تهكمية، لاذعة وباطنية. في «الحركة الدووب» ثمة نماذج واضحة على هذا المنحى الأسود. إنها قصائد وضعتها بين ١٩٢٠ و ١٩٢٤، وشكلت القسم الأول من الكتاب، يضاف إليها «مصائر الشعر»، وهي قصائد كتبها في العام ١٩٢٥، على قصاصات ورق أو على بطاقات المترو. نبرة واحدة تجمع شتت عناوينها. اذكر قصيدة «الليل» التي أهديتها إلى اندريه بروتون.

في الغابة وفي الأجمة.
تطايروا كل الشبهات

الآيات البراقة النجوم
تعلقت في الوشاح
عبر الليل العطر
انظر إلى العاصفير جائمة على السطوح.

القوافي ضعيفة، والروح تهكمية. لقد تصنعت الضعف. رفاقي
السورياليون لم يسلموا بذلك، ولم يفهموا التحدي الذي افتعلته في «نار الفرح»
مع «مقطع عاشق الأوبرا»، وهو حصيلة نزاعي الأول مع بروتون في العام
١٩١٨. يقول «المقطع»:

الحب سرير حنون
قلبي شرشف له
يثير بتؤدة
أعصابي وخفيفاً
شفاهي
وعامودياً عيني
من أجل سماوات كاذبة
الجسد والغسيل يضرعان رائحة واحدة.

بروتون لم يلحظ البلاغة التهكمية في أبيات كتبها في «طريق السيدات»:
ثمة قصائد من «الحركة الدؤوب» تحمل ضعفاً بنيوياً أهديتها لمارسال دوشامب:

عملنا الخير كما هم صنعوا الشر
لقد حلنا دون ادھاس ضرير
سائق دراجة نارية من دون تجربة.
نقطة أولى.
لقد اسبغنا في زلحنا العفوي
كلمات التشجيع على كل العجائز
على العمال وأطفال المدارس والأرامل
نقطة ثانية.

في هذه النبذة الرافضة والعاثة نعثر على مصالحة حميمة في شعري بين
الدادائية والسوريالية. نلاحظ أيضاً طابع المقاومة لكل ما هو شعري. تحت

نشور المشاشة ثمة اقلاص متعمد عن الموضوعية والتقرير والسردية. هنا تكمن جذور القطيعة التي حدثت بعد سبع سنوات من هذا التاريخ. لان النقاد لم يتوقفوا طويلاً عند هذه الفوارق، بسطوا المشكلة وردوا أسبابها إلى تغايرات سياسية. كانت في نصري الشعري خصوصية واضحة وفراة مميزة، أراد بروتون ورفاقه طمسها، لان التيار العام لا يقبل بهما.

من هنا تتفرع أيضاً أهواء واهتمامات كانت نأسرنا لكن الدفعة الجماعية حرمتنا منها. من هذه الأهواء ما أعرضه في رواية «بيضاء أو النسيان» بواسطة شخص ليس أنا، على أي حال. وقد تعجب النقاد كيف اهتم باللسنية في هذا الكتاب، واضعين «الظاهرة» في خانة الحداثة الجذرية. غير أن مشكلات اللغة كانت موضوع جدال لا يبدأ بيني وبين رفاقي. وكاتب «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨) يختزل اهتماماتي اللسانية التي اذكت فضولاً إلى المستجدات اللغوية في خلال «الحقبة السوربالية».

[١٠]

[عنكبوت البشاشة الكبرى]

● في «الحركة اللزوب» قصيدة تحكي قصة جدال لغوي بينك وبين بروتون، كما أن ثمة إشارة إلى اشتراك ايلوار وديسنوس، حيث محاولة جادة لهدم التراكيب الكلاسيكية واستبدالها بأسلوبية أكثر عصباً وإيجازاً؟

أراغون: القصيدة تدعى «في ثلج من ثلج»، وهي تنوع على أخطاء بيانية في الصرف والنحو وصياغة نبرات متناقضة بشكل يتعطل المضمون العام فيها. إذا نظرنا في الأمر بوضوح نتأكد من أن ذلك لا يعدو كونه تمارين لغوية أو رسداً لفاعلية تصريف أفعال بالمطلق أو وفق صيغ الماضي والحاضر والمستقبل. وهل العبارة سوى مجموعة تمارين لاداء الفكرة بشكل متكامل؟

من هنا بداية هواجسي اللسانية وفضولي لتفكيك اللغة بكيميائيتها المعقدة. هذه الهواجس تبدو واضحة في «بيضاء أو النسيان» حيث تتدرج مراجع يعود إليها اللسانيون في مباحثهم الأسلوبية واللغوية. لم يكتشف أحد حتى اليوم أن «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) رواية جديدة تدور حول علوم اللسانيات. ويطلها «غيفيه» عالم لغوي، يعود إلى كشوفات رومان جاكوبسون لبناء نسق لغوي يمكنه من إعادة تصوير رفيقته التي هجرته لأسباب مجهلة.

اللافت أن ثمة مقالاً عثرت عليه في العام ١٩٢٩ وحاولت استغلاله في «بيضاء أو النسيان» للتدليل على اهتماماتي اللسانية. السورييناليون كانوا السنين بوجه من الوجوه. وقد اهتموا بالمدعو جان بولهان انطلاقاً من العام ١٩١٠. وروجه غارودي يذكر في كتابه «المسار» كيف وقعت مع اندريه بروتون عقداً لتشكيل مكتبة لجاك دوسيه، توطر كتباً ومراجع ذات اهتمامات حديثة. وقد طلبنا «محاولة في علم المعاني» لميشيل بريال و«منطق التناقض» لفريدريك بولهان و«حياة الكلمات» لارسين دارمستيتير، حيث استقي عنوان «بيضاء أو النسيان». يمكننا القول إن في الفسحة الزمنية المحددة بـ «انيسيه» و«بحث في الأسلوب» توصلت شيئاً فشيئاً إلى صياغة لغة توائم بين قناعاتي وطريقي في استيعاب الأحداث. وقد تبلور أسلوب خاص بي في الكتاين اللذين يعتبرهما النقاد نهاية الفترة السورية في مساري، أعني، «البشاشة الكبرى» و«مظلوم وظالم».

● في «محاوراته» يرسم اندريه بروتون صورة دقيقة عنك. يقول إن «حركة فكري لا مثيل لها، وإليها قد يرجع سبب المرونة في آرائك واستعدادك لتقبل الاحتراحات إلى أقصى الحدود». ويتابع مركزاً على أنك «تهب ذاتك في الصداقة من دون تحفظ. الخطر الوحيد الذي تتعرض إليه هو رغبة شديدة في أن تعجب. وقاد الذهن... يستدرك بانك صاحب «مزایدات كلامية» تنسجم مع طبيعة ديناميكية ونزقة. هل في «البشاشة الكبرى» (١٩٢٩) أثر لهذه المواصفات وكيف؟

أراغون: بروتون يضع من نفسه معطيات متعددة في هذا الوصف. لقد ارتبطت بصداقة عميقة معه. وتركت في رواية «انيسيه» صورة لا تنسى عنه. رسمته في قسمات باتيست أجامي واصفاً إياه بـ «العبقري الذي يدير الأحداث». كنا أفضل صديقين في الدنيا. من الضروري إدراك حقيقة مهمة وهي أن أساس صداقتنا لم يكن أدبياً. كانت أمور حياتنا تختلط حسب أذواقنا وأفكارنا.

في «البشاشة الكبرى» التي صدرت في نيسان - أيلول ١٩٢٩، بعد دخول الزا إلى حياتي، ثمة مجموعة من القصائد تقول الأمل والقلق بلغة غرائبية وطفولية، وتمشي في طريق النص المضاد بعث وجنون. لكي تكتمل الصورة تجدر الإشارة إلى «مظلوم وظالم»، وهو كتاب يتوافق مع الأزمة التي عصفت بالسورياليين بعد العام ١٩٣٠. غير أن مناخاته لا تفهم كما درجت العادة على القول، بعد عودتي من مؤتمر كاركوف، إنما يجب وضعها في إطار العام ١٩٣٢، بعد القطيعة النهائية مع بروتون.

لقد صنعت حركة دادا
يقول الدادائي
لقد صنعت حركة دادا.
في الواقع
لقد صنعها.

بوسعي أن أورد عدداً كبيراً من هذه النماذج، غير أنني اكتفي بمقطع
شعري من نص بعنوان «حديث»:

سوق لذة بسوق لذة
أنا أفضل المترو
فهو أكثر بشاشة
وأكثر حرارة.

[١١]

[الصراخ بين الانقاض]

● أود أن أقرأ أمامك مقطعاً يبدو شديد الأهمية، خصوصاً وأنه يلقي ضوءاً كاشفاً على
المرحلة المنعطف التي تحتازها في العام ١٩٢٩. المقطع يقول: «المأساة التي ابتدأت قبل أن
أتعرف إليك (توجه إلى الزا) واستهدفت إرساء القطيعة إلى الأبد مع أصدقاء فترة
الشباب، تؤشر إلى إيقاف الإبداع الروائي في خلال سنوات. ما عجزت أصولية
السوريالين عن فرضه علي، واقع الانفصال عنهم يدفعني إلى الرضوخ إليه بشكل
تناقضي. إن الطروحات التي تقاسمتها معهم تجعل الرواية مستحيلة، خصوصاً وأنها
تفترض مفهوماً للعالم يكون أساساً لها...»

أراهون: لا شيء عندي أضيفه إلى هذه العبارة التي اقتطعتها، كما اعتقد أن

«أقاصيص أربعين عاماً» وهي مقدمة للجزء الرابع من «التاج الروائي المتزاوج» لالزا تريوليه وأراغون. إنها واضحة وكفاية. غير أنه من الضروري معرفة الوقائع التي تلمح إليها. أكدت مراراً على أنني أحرق الرواية الضخمة الأولى من نتاجي في العام ١٩٢٧، أي خلاصة لعبور الصحراء في مناخات السوربالية. ثم دأبت على كتابة أشياء مغايرة للتيار السائد، أي أنني احترفت السباحة عكس العاصفة، مركزاً على شعر يحتضن بعدين: الميتافيزيقي والفيزيقي، في محاولة تحد مستمر لما كان العصر يعتبره شعراً. على عتبة العام ١٩٢٠، عبرنا، نحن الذين ندعى سورباليين، من الشعر المحدد داخل معادلات السردية والخطابية والتحليلية إلى شعر خارج على كل التحديدات، وذلك بطريقة افتتاحية. هكذا عبر اندريه بروتون من الملامح المalarمية والابولينارية إلى كتابة تتناقض مع كل ذلك. حتى أن رجلاً مثل ديفردي، وقد كنا نشعر نحوه بالاعجاب والتقدير، خاصمنا بسبب معطيات القصيدة الرائدة التي تتسم بتدفقات عاطفية وانفعالية، خصوصاً وأنا شددنا على تجاوز القصيدة التكميلية التي كان يعتبرها تشكيله الخاص.

ابتداء من تاريخ معين، نجد في شعري دفقاً من الاستعارات أو الصورة المتفجرة شظايا. ثم فجأة نرى قصائد من دون أية صورة. هذا يعني أنني أردت أن تنتهي من المعادلة القائلة أن معيار الشعر هو الصورة. القصيدة المضادة تجسدت بعنف في «البشاشة الكبرى»، حيث منحى الدفق النفسي أو الجواني لا يتعارض مع التقريرية والتحليلية. لناخذ قصائد «البندقية»، «لا شيء على ما يرام» و«قصيدة للصراخ بين الأنقاض»، وقد كتبها بعد مغامرة مدينة البندقية، تؤثر إلى نزع الانفعال المباشر والتطويع اللغوي الذي تبلوره رموز وإشارات وتراكيب.

● لنقرأ قصيدة، أي قصيدة، من «البشاشة الكبرى»، خصوصاً وأن الكتاب بقي في الظل وعلى هامش كتابتك الشعرية؟

أراغون يقرأ:

لنبصق كلانا معاً، كلانا معاً.

على ما أحيينا.

على ما أحيينا كلانا.

إذا أردت لأن كلينا

نغم فالس والتخيل
كل ما يحدث بيننا من اكفهرار وما لا يعادل مثل حوار مرايا متروكة
في مكتب إيداع من محطة فولينو
أو الأوفرنيسي لا بوربول (اسم محطة قطارات في فرنسا)
بعض الأسماء محملة بصاعقة بعيدة.
أتريد أن نبصق كلانا على هذه المناطق الشاسعة.
حيث تنزه سيارات للابحار
أتريد لأنه يجب أن يكون شيء أيضاً
شيء

يجمعنا. أتريد. لنبصق
كلانا. إنه الفالس.
نوع من الشهقة السهلة
لنبصق سيارات صغيرة.
لنبصق إنه مكتب الإيداع.
فالس مرايا. حوار اللامكان.
اصنع إلى هذه البلدان الشاسعة
حيث الهواء يكي كل ما أحيينا
اتذكر كتفك
اتذكر زندك
اتذكر غسيلك
اتذكر خطواتك
اتذكر مدينة لا حصان فيها
اتذكر نظرك الذي احترق.
اتذكر أشياء عديدة
وحجرات عديدة
وغضباً عديداً

أتوقف هنا، زمن البياض بين السطور لكي تستعيد في ذهنك ما قلته منذ
أيام عن الترجمة المتابعة في سطورها، خصوصاً في تراكم الأفعال. الفعل يشكل
وحده عبارة متكاملة. هناك صيغة الماضي. وانكسارات اللغة حيث يتنفي
الغائب. بعد ذلك، يأتي تكرار صيغة الماضي لكي يدوم زمن الحشرة. ثم

يرسي الماضي غير المكتمل التواءات الحالة أو الدفقة الانفعالية، الأمر الذي يقرب الشعر من اللغة الفوضوية، على تخوم الصوت..

قرأت هذه المقاطع لأول على التباير أو التشابه مع كتابتي الشعرية اللاحقة، بعد الفاصل السوربالي. السلك اللغوي متواصل الحلقات. والتشابك والتعقيد بواكبان كل حركات الفعل الشعري. أما التمايز فهو في الرؤيا والبوصلة العاطفية.

[١٢]

[العشق المأسوي]

● يظهر أنك عشت على المستوى النفسي في حدود العام ١٩٢٩ فترة قطيعة، أو فراغ أو تحول تنطبق عليها عبارات مثل: «لم أكن في كليتي سوى بحث عن نار» و«حياتي عبارة عن لا معنى» و«حاولت مهناً متعددة، وشرعت في جنون مختلف. لم أتعبد بداية كل ذلك»... وقلت أيضاً: «شعرت في نفسي بإمكانية كما بمأسوية العشق». هذه الحالات لم تحددها بمشاعر دينية. لقد عحورتها حول الحب بعد أن كرست حياتك في البدء لدراسة الديانات عاقداً العزم على سبر تاريخ الاسرار. كيف تحول الشعور الديني إلى حب مطلق؟

أراغون: يرفض الاجابة. ويعد دقائق صامتة يقول:

لا أعرف شيئاً. إنها أمور في غاية التعقيد بالنسبة إلي. من الضروري أن أردد أن العبارات التي تقتطفها من «الدفر الأسود»، لا يمكننا اعتبارها خارجة من فمي. إنها من العالم الروائي. وعندما تستشهد بعبارات من «بيضاء أو النسيان»، فانك لا تستشهد بي، إنما ببطل الرواية الذي هو جيفروا غيفيه. إنك تضع نفسك وتضيعني معك لأنني أصغي إليك. أعرف جيداً من أي عالم أجيء، وأين كنت. غير أنه من الصعوبة بمكان أن أعطي تفسيراً جانبياً لعبارات قصيرة.

● أين هي العبارات القصيرة. نعث على هذا المحور أو الجذر في كل كتابتك، خصوصاً عندما تتوجه إلى يوحنا الصليبي وتقول «إنه الاسم المسيحي لجميع المحكومين بالحب». وفي مكان آخر، تتكلم على هولدرلين قائلاً إن الحب هو تحجير الإلهي لصالح الإنسان. هل الحب نوع من المفصل بين الحاجة إلى المطلق وحياتك الواقعية؟

أراغون: هذه الملاحظة علقت بها على هامش كتاب جان سير: «أراغون أو

واقعية الحب»، عندما أعقد مقارنة بين فكر هولدرلين وشطحات المجنون في مطولة «مجنون الزاء». هذا الطرح ليس خاصاً بي. الجوهر يكمن في القول: إن الحب ليس تعبيراً عن حاجة إلى المطلق. إنه المطلق. ثمة جماعات من البشر لا تؤمن بالحب. مع هذه الفئة، كل جسور الحوار معطلة. لقد عرفت نماذج منهم. لست من الذين يحتفرون الآخرين بمجرد أنهم لا يفكرون مثلي. لكن بيني وبين الذين لا يعتبرون الحب مطلقاً بحد ذاته جدران عالية وقنوات للتفاهم معطلة.

● في رواياتك نماذج للحب الكامل: دورا مثلاً في «مسافرو العرب المملكية». هذا الحب لا يفترض مشاركة الآخر لكي يكتمل ويتحقق. هناك دورا وبيرنيس والثري المتقاعد جوزيف كيسنيل. إنهم ثلاثة نماذج للحب الكامل: دورا تجسد حلمها في الواقع، بيرنيس ترفض الحب عندما ترى خلافاً في حب أورليان لها، أما كيسنيل فيضحى بحبه لكارلوتا من أجلها، ويتركها تغامر مع حبيب قلبها؟

أراهمون: يجب أن اعترف بأنني لست مستعداً للدخول في لعبة الشخصيات الروائية التي تتعدد في حبها وبغضها وقرفها. ليس هناك أية تشابه بيني وبين تفكير بيرنيس. كما أن اعتبارات جوزيف كيسنيل تبقى اعتبارات خاصة به. لست قادراً على التضحية من أجل أي امرأة كما يضحى كيسنيل. هنا موقع ضعفي، إذا شئت. فانا رجل غيور. وغيرتي راسخة، ومن الصعب تجاوزها. كيسنيل يعاني، من دون شك مشاعر الغيرة، غير أنه يتجاوزها. هذه الملاحظة تؤكد على الفوارق بيني وبين شخصيات رواياتي. بطل «بيضاء أو النسيان» السياسية. وحتى إذا اقتطف النقاد صوراً لكل أبطالها، فإنهم لا يتوصلون إلى صياغة قاسم مشترك يدل على شخصية مخترعهم. لقد هندست ملاحظاتهم في ظروف معينة، ثم اطلقتها لتحدي هذه الظروف والتفاعل معها. منهم من يجب في كتاب لم يقرأ كثيراً، يدعى «العيون والذاكرة»، طرحت فكرة الواقع وخيارات الألوهة والانسانية فيه.

[الجبهة الحمراء]

● في مجموعة «مظلوم وظالم» (١٩٣١)، تقلب المعادلة وتكتب نصاً مضاداً يمجّد أحد الأعمال السياسية التي بهرت انظارك على عتبة الثلاثينات، وكاد يؤدي بك إلى السجن، للشكوك التي أثارها على أكثر من صعيد؟

أراغون: تتكلم على قصيدة «الجبهة الحمراء» التي افتتح بها مجموعة «مظلوم وظالم». أقف هنا على الحد الفاصل بين عالمين ورؤيتين. الصور السورالية تجمدت، وفي المقابل تركز نظري على نماذج الثورات التي تغير المجتمع. نعم عدت من موسكو وتعرضت لنقد عنيف من أصدقائي على المواقف المعلنة باسمهم في مؤتمر خاكاروف. وفي تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣١، ظهرت في «مظلوم وظالم» قصيدة «الجبهة الحمراء»، وقد اتهمتي وزارة هيريو بتحرير العسكريين على عدم الطاعة والدعوة إلى الدعاية الفوضوية.

هنا تكتل السوراليون للدفاع عني. فقد دافع بروتون في منشور خصصه لـ «قضية أراغون» باسم حرية التعبير الشعري. وانضم إليه ٣٠٠ مثقف. غير أن «بابا السوراليين» رفض على مستوى المضمون أن ينافح عن طروحات القصيدة التي وصفها في «بؤس الشعر» بأنها قصيدة مناسبات أو تراجع شعري. لكنني طرحت اعتبارات بروتون، وأضفت إلى «الجبهة» مطلع: «من يحمي أباك وخبزك»...

● نحن إذ أن في قلب القطيعة مع السوراليين، وكان سكيناً ما يجهز على ما تبقى من خيوط واهية مع بروتون و«البيان السورالي الثاني»؟

أراغون: القطيعة ترتبط بقضية شعرية وسياسية في آن. ثمة مفهومان يستندان إلى ذات الضرورات الأخلاقية، لكنها يتعارضان على صعيد الوسائل. لقد حذرت السوراليين من أن قناعاتهم النرجسية لا تغير شيئاً على المستوى العملي. بروتون رفض فكرة العمل الاجتماعي في الشعر، مركزاً على عدم تدنيه إلى قضايا ثانوية. بينما الشعر لا يستهدف سوى الثورة الشاملة. لعبة الأسماء التاريخية ليست بالأهمية التي يعتقدونها البعض. المحور الأساسي هو التحرير الشامل للإنسان على الصعيد النفسي والأخلاقي والسياسي. هذا يعني أن بروتون يرى

تعارضاً بين الفعل السوريالي والفعل الاجتماعي، على الرغم من ارتباطهما. كنت اعتقد أن الوضع الانساني والوضع الاجتماعي رهان معركة واحدة للقصيدة الشعرية. من هنا وقوفي في وجه الذين حشروا قطيعتي مع السورياليين في إطار مسألة سياسية بسيطة. ونعرف اليوم كيف يطفو الأثر الأدبي على سطح الوقائع الطارئة، ليبقى اختزالاً للحقيقة البشرية في تناقضات الظروف التي تعيش فيها.

● تعترف في النص النظري «يجب أن نسمي الأشياء بأسمائها» (١٩٥٩) ان قصيدة «الجبهة الحمراء» فاشلة من ناحية البناء والصور والدفق الرؤيوي، بينما الغبار السياسي الذي أثير حولها حجب إلى حين بنيتها الخاوية وتراكميتها الرديئة؟

أراغون: لترك الغبار المفتعل حول «الجبهة الحمراء»، مؤكداً على أنها مؤشر إلى فترة نتاج كامل سوف يغطي عقدين من حياتي أي منذ ١٩٣٤ حتى ١٩٥٥، قبل الانعطاف باتجاه الرواية الجديدة مع «الاسبوع المقدس» (١٩٥٨). على مستوى التشكيل البنائي، لا شك في أنها فاشلة، خصوصاً وأنها أرادت التعبير عن رؤيا لم أكن قد تعاملت معها بعد. لذلك هي نوع من التهجي الأولي أو الاختراع الأول. الصور ضعيفة، والنصوص التي تلي الجبهة لها طابع الكتابة التلعثمية، حيث العبور من ضفة إلى أخرى يتسم بسمة الاطناب والانسياق في حركة خارجية ...

القسم الثالث

«قروي باريس»

رواية «قروي باريس» تجتاز تجربة «انيسيه أو البانوراما - رواية»، لكن بشكل معكوس. إنها تتدرج من الخيال والميثولوجيا باتجاه أرض الواقع، بينما انطلقت «انيسيه» من الواقع، المرصود هنا وهناك، لتصب في دائرة الحلم والرؤى الهاذية.

نحن هنا أمام قرويّ ينبهر من مفاتن العاصمة الفرنسية، التي يراها لأول مرة.

غير أن هذا الجانب من الرواية ليس إلا «ذريعة» لتعميق موضوعات السورالية الكبرى: اللجوء إلى الخيال، ردّ الاعتبار إلى المحسوس كأداة معرفية ووسيلة لإبداع الصور الشعرية. كأن فيزيقية التجربة المحسوسة تؤدي إلى ميتافيزيقية الحلم، انطلاقاً من شوارع مدينة باريس.

الستار الروائي ينكشف عن غاليري تجارية تدعى «عمر الأوبرا». ثمة مجموعة وقائع طبوغرافية ترسم ملامح اللاوعي للعاصمة: فندق، بائع طرايش، مزّين رجالي - نسائي، حمامات شعبية وماسح أحذية ودكان للطوايح التذكارية ومستودع كحول وعبادة طبية.

الاشياء المعروضة تحمل بعداً ما وراثياً وتفرض بنا إلى تخوم الخيال والحلم والمجهول. الشهوة تطفح من الوسائد والأرائك والحرائر، وكأنها ثمرات محرمة، لا تتناولها سوى غيلة الشاعر المتوترة.

ثقة البوت - شومون، موطن آخر للوعي المدينة، تنبض حلماً تحت ريشة الوصف السوربالي. منها يقطف «القروي» دهشة وميتافيزيقية ومعرفة. كما أنه يقرأ فيها تحولات عمرانية، بعد الانفجار السكاني الذي طرأ عليها. غير أن الشعر والحب الحلالين يستمران عنواناً للطواف الليلي على طريقة مارسيل نول وأندرية بروتون.

الرواية إذًا مجموعة لوحات يلونها إيقاع «تزهات ليلية تتداخل فيها ثملات جمالية». أراغون يطلق هذا التحديد، راصداً بدقة شكل الامكنة والحجارة وأسماء الرجال الذين أقاموها، إضافة إلى أساطير غمت حولها ودفعتها إلى مستوى «الميثولوجيا الحديثة».

[١]

[جغرافيا اللذة]

«قروي» باريس يسعى إلى هدم معادلة تقليدية تؤكد على أن العقل طريق المعرفة: «لقد نقلوا إلى روح التحليل هذه. وعلى أن أبذل جهداً مضنياً للتخلص من العادة العقلية، لكي أفكر بشكل طبيعي، وفق ما أراه وألمسه...» لذلك يرد الاعتبار للحواس أو «جغرافيا اللذة»، مشدداً على الرعشة والشهوة والجسد: «قد يتقاسم العلماء الجسد البشري كي يدرسوا فيه مواطن اللذة».

والاشياء ترتدي طابعاً أسطورياً. والحلم يغوص في الحجر ليؤشر إلى حضارة قيد الاندثار. و«القروي» تأخذ القصة عندما يرى مدينته تدخل عصر الماكينة الصناعية ويتساءل: «ما هو مصير الفنادق السرية التي شهدت عشق الأحبة، وكيف تندثر شوارع اللذة وبيوت بنات الهوى؟».

أراغون يبدو أحياناً سوربالياً في «قروي» باريس. فهو يركز على سياق المسطبات الحسية، التي تولد صوراً جديدة وتطلق الخيال من عقاله:

«الهم أحمل إليكم أمراً مذهلاً أتياً من الأعماق، من أطراف الوعي [...]. إن التاج الذي يتقدمه إليكم يتجاوز رغباتكم ويوقظها،

ويجعلكم تصلون إلى رغبات جديدة لم تشعروا بها. إن الرذيلة المسماة
سوربالية هي استعمال غير منظم للمختر المدعو «صور خيالية». كل
صورة تخبركم، في كل لحظة، على إعادة النظر بالكون أسره...

باريس تونقي إلى مستوى أسطوري- ما وراثي، في «قروي باريس»، كما
في رواية «نادجا» لاندريه برييه بروتون، ومع بول ايلوار وجيرار دو نرفال وغيرهم
أبولينير. قبلهم طاف شعرياً فيها غوستاف مورو، هوسمان، دوجاردان. كما أن
بولدير راى في ثايبا شوارعها غواية وإغراء، بينما ألبسها لوتريامون رداء الهذيان.
لا شك في أن رواية «نادجا» لبروتون تبقى مرادفاً وراثياً دقيقاً لـ«قروي
باريس». من المعروف أن «نادجا» تألف من مقدمة (٧٠) ورواية قصيرة تدور
حول شخصية الضائعة نادجا.

«من أنا؟» تفتح المقدمة أو البيان السوربالي، وتؤشر إلى هاجس ما وراثي
عميق، يدفع صاحبه إلى تعلّم ما نسبته بطريقة الاستذكار اللاإرادي، للتوكيد
على فرائده في العالم، حيث كل الأشياء تخضع لمعايير واحدة. غير أن جغرافية
باريس تساعده في مشروعه. فهو ينطلق من ساحة الباتيون مسترخياً للقاءات
التي قام بها مصادفة. أبرز لقاءاته كانت مع شابة في ثياب رثة تنظر إليه بعينين
جيلتين. يجلسان معاً على شرفة مقهى، فتروي له جوانب من قصة حياتها.
واسمها «نادجا» مؤلف من حروف كلمة «الأمل» الروسية. عند الافتراق،
يسألها بروتون: «من أنت؟»، فترد عليه «أنا الروح النائية».

التقاء عدة مرات بعد ذلك، بناء على مواعيد أو مصادفة. كأن قدرأ ما
يتدخل في اللعبة. الرواية تختصر ذلك، وتركز على وصف مقتضب يشبه
المذكرات، داخل نسق خيالي يزاوج بين المنطق والجنون. في النهاية تدخل
«نادجا» مصحاً عقلياً، غير أن بروتون يستمر في التفكير فيها، لأنها شخصية
شقاوة وغريبة.

رواية «نادجا» تخرج على الأصولية السوربالية، وتعاقد أبعاداً صوفية-
فلسفية. وهي أيضاً تحلل السعادة العميقة التي تنبع من جاذبية وغموض
اللقاءات التي تتم بشكل مصادفات، محاولة رصد التحولات الشعرية الكفيلة
بإعطاء معنى جديد للحياة. الكذب هنا يكشف عن أعماق الحقائق ذات الصلة
المباشرة بدواتنا. كما أنه يقيم رابطاً بين الإنسان ومصيره، مركزاً على ضرورة

إن الإنسان يتوق إلى الشعر
 - الشعر ينبع من المحسوس
 - الجنون هيمنة المجرد والعام على المحسوس الشعري
 - حيث يفقد الرائع حقوقه، يبدأ المجرد.
 - المدهش، الماورائيات، الحلم، الفردوس وجهنم والشعر، كلمات لا تعبّر في
 النهاية إلا عن المحسوس.

[٢]

[الميثولوجيا الحميمة]

وما امتع أن يقف الإنسان على عتبة أبواب الخيال، يقول القرويّ أمام
 مبنى الأوبرا الحامل شاعرية ميتافيزيقية وقلق اللانهاية. هدفه الدخول إلى «عالم
 سحري»، و«ميثولوجيا حميمة». هل التماثيل التي يراها سوى «رسل جوالين
 للماورائيات»؟.

نقرأ بنوداً لبيان سوربالي محتمل في «قرويّ باريس». إنها رواية - قصيرة.
 وأراغون يرصد بعينه وخیاله وحلمه أخباراً ووقائع، كاتباً رواية «اللا - رواية».
 وكأنه يهد الطريق لنصوص «الدوامة اللغوية» في «حكم بالاعدام» (١٩٦٥)،
 «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) و«مسرح / رواية» (١٩٧٤).

أراغون في مرحلة «قرويّ باريس» لا يرفض الواقعية باسم ما فوق
 الواقعية. يريد بعث القدرة على إدراك معطيات مباشرة للمحسوس ولعالم
 المحسوس. إنها العودة إلى الإنسان الحقيقي، والإنسان الواقعي، الذي يبقى
 بوضوح وجلاء وقائع العالم المألوف، والمحسوس. لكن قوة الغريزة وتحرير العقل
 من التقاليد الاجتماعية لا يتحققان إلا بقوة الحب. الحب مفتاح المعرفة والإنسان
 والكون: «لقد حان الوقت لكي نبتشّر بدين الحب»، يقول «القروي»، رافعاً
 الحب إلى مستوى المعجزة والمرأة إلى مرتبة الملهمة:

«كنت لأدخل عالم المحسوس، ذلك الذي أوصد بابه أمام العابرين»

الفكر الواقعي ينبع عندي من الحب. إن الحب ينبوعه. ولا أنوي الخروج أبداً من هذه الغابة المسحورة».

في هذا المناخ، تتحول المرأة مخلوقاً عجيباً، والشعر قناة وصول إلى ما وراء الواقع. «قروي باريس» يندرج في هذه المعادلة ويتجاوزها. الحب والشاعرية، محور أساسي في أعمال أراغون، أو سلك، يوحد تباين إصداراته وتغايرية النبرات في معترك الكتابة.

باريس تعيش على إيقاع الأسطورة. صورتها تتكامل مع القروي عبر مستويين: سيروية معمارية وموت الأشياء والناس الذين شيدوها على منعطف الحضارات. الفعل الشعري يلتقط اللحظات الهاربة ويضعنا أمام صدام الشكل اللامتهي والوصف الوجداني المتوتر.

تفاصيل من سيرة أراغون في «قروي باريس»: الروائي يسوق حكايات تعود إلى زمن إقامته في «الريناني». لكن المادة الاخبارية تتضاءل بقدر ما يقترب «القروي» من نهاية حلمه. النزول إلى الأرض تبرره معطيات سياسية، أخذ أراغون يعانيها تحت وطأة أحداث تاريخية، الأمر الذي يؤكد على البعد الواقعي في الرواية السورالية. هذا ما أشار إليه «مجنون الزاء» عندما لفت الانتباه إلى طرائق تحول السورالية الى واقعية، مع ما يستدعي ذلك من انعطاف في الكتابة نحو المزيد من التعليل والتقريرية.

نلاحظ في نص «قروي باريس» صوراً وملصقات وإعلانات. العرائض لا قيمة روائية لها. الهدف إرباك القارئ والتوكيد على أن أتفه الأشياء قادر على ارتداء طابع سحري - سري. نتوقف خصوصاً عند كتابات أخذت عن نصب وسط تلة البوت - شومون. أراغون، على غرار السوراليين الآخرين، يركز على السمة الفلسفية لأية كتابة، ولو سلخنت عن مصدرها. ومثل بروتون في «نادجا» يؤكد على أن ثمة مدى خارقاً تحت قشرة الموجودات والكائنات. لا شك في أن تأثير الفن التشكيلي ظاهر في هذا الأسلوب، وقد صوّفه الرسام السورالي ماكس ارنست.

جولة عوامل أدت إلى انفجار الحركة السورالية. لكن الأسلوب السورالي وطاقاته الإيحائية استمر في نتاج أراغون، حتى في ذروة «عالم الواقع» الذي وضعه نقاد في خانة «الواقعية الاشتراكية».

«الربيع السوريالي» يطرح اسئلة في مسار أراغون شاعراً وروائياً على المستويين شكلي - لغوي. وقد كان وراء تطوره من البنية التقليدية إلى بنية ديناميكية تفرضها معطيات الموضوع وضروراته الداخلية.

«أنيس» أو «البانوراما» رواية «دقروي» باريس، روايتنا كولاج في الدرجة الأولى. إنها يستوعبان نقيّات تشكيلة - سينمائية، وينطويان على مادة إخبارية موثقة. اللافت أن اسم مجلة «أدب» السورية يرد أكثر من عشر مرات، وهي المجلة التي كانت منبراً لتحركات السوريين وطروحاتهم.

تبعاً لذلك، يتطوّر النصّ انطلاقاً من خلية رحيمة هي باريس. إنها امرأة وحديقة ونزوة بدائية، ومدى اللقاء بالحب والذاكرة والميثولوجيا العصرية. هي حضور في الدرجة الأولى، ووطن للانسان الحقيقي - الواقعي، في دائرتها «تأسطر» الأشياء والكائنات، كما يقول الناقد رولان بارت في «ميثولوجيات».

الأسطورة تتوحد مع شعور جديد نابع من الصوفية واللاوعي الفرويدي. أراغون تأثر بنرفال ولوتريامون وأبولينير في هذا المجال، غير أنه تفرّد في الإيجاء بعالم واقعي يتأرجح بين الممكن والمستحيل. ثمة غلالة غامضة تواكب وضعه الأكثر دقة وواقعية. إنها نيرة أراغون وخصوصيته التي لم تنفصل عن بُعد سياسي - ايدولوجي في «أنيس» و«دقروي» باريس. هذا الجانب لا وجود له في «كانت ذات مرة» باتمة خبز» لبيريه و«الحب والحرية» لدمنوس و«آخر ليالي باريس» لسويو.

عند بنجلان بيريه، ثمة سيطرة لاتهامات موجهة إلى الأكليروس مع نزعة تدميرية للأثار والتحف. أما دمنوس، فيعطي المركز الأول للحب والموت مع إضفاء سمة القلق النابع من تباين الوجوه وتضارب الأشياء. بينما تهيم موضوعات الليل والألوان المظلمة والهذيان العاطفي على مجمل كتابة سويو.

[٣]

[التشكيل اللغوي]

أراغون يعالج هذه الموضوعات، غير أنه في نهاية «الربيع السوريالي» يركّز على «الوحدة الاشتراكية» التي يجب أن تجسّم على المدينة. فالسحر السوريالي لا يتعدّى مرحلة التشكيل اللغوي. لذلك تجمع اللغة، أسلوباً وتراكيب بين عدة

عناصر، منها ما هو مستقى من المعجم الكلاسيكي، ومنها ما هو مستحدث، موظف لتدمير مكونات النص الكلاسيكي.

سمة أساسية تقرب كتابة أراغون السورالية من الرواية التقليدية، خصوصاً من روايات فلوير في «مدام بوفاري» و«تجربة سان - انطوان» و«الامبو» و«التربية العاطفية». إنها حقول لغوي ظاهر، مما يؤكد أحياناً على أن تجديد أراغون كان فكرة نظرية أكثر منها ميدانية، في نصوصه. هذا يدل على أن موضة «الكتابة الآلية»، وما تحمله من انفصام لغوي وتفجرات نفسية، تلغى ذاتها، إذا بحثنا عنها في سياق النص. وذلك على الرغم من التنظير الذي لجأ إليه السوراليون لاختفاء مصادقية عليها.

اشكالية العبور من السورالية إلى الواقعية حسمتها عوامل خارجية خضع لها أراغون بعد العام ١٩٢٧. المتعطف جذري، وقد حمل صاحبه على إحراق روايته الضخمة: «الدفاع عن اللانهاية».

الحريق لم يلتهم فقط نصاً روائياً، إنما مرحلة مهمة من حياة السورالي أراغون.

دخول الزاتربوليه إلى المسرح دفعه باتجاه آفاق سياسية وفنية جديدة. هذا ما حمله على إضرام النار في كل نساء الماضي. المرأة والالتزام السياسي شرارة جديدة لروايات «عالم الواقع» الخمس. غير أن السورالية سوف تبقى نسخاً يرفد الكتابة بالشعر والحلم والغنائية.

العبور لم يكن إلاً تجريبياً. إنه أرض اكتشاف لغة الجديد، لغة الصراع الجديد، على متعطف الحروب التي تدمر سعادة الرجال والنساء:

«لا حب سعيدياً...»



● « حرب طروادة لن تفعل شي ويين البغداد »

الحوار الثالث:

عبور تجريبي إلى الواقعية

إشكالية العبور من السوربالية إلى الواقعية تبلورت بفعل عوامل خارجية خضع لها أراغون وجعلته ينمطف بانجاء الرواية الملتزمة في مسلسل «عالم الواقع»، بعيداً عن أصولية بروتون التي لم نستطع أكثر من «عقد قرانات ناقصة بين الكلمات».

العوامل الخارجية تتراوح بين لقائه الزا تريولي والشاعر الروسي ماياكوفسكي. ثم مجموعة رحلات إلى الاتحاد السوفياتي وناليه المثقفين حول نواة للدفاع عن السلام، واندلاع الحرب الاسبانية والحرب العالمية الثانية وانتيار فرنسا أمام الزحف الهتلري. إلى ذلك تضاف مقاومة الاحتلال وأوذيسة الدم وايدولوجيا الأمل بعد انكفاء الهتلريين نحو نهر الراين. ومن العام ١٩٤٥، حتى اليوم، أي نحو ٣٥ عاماً من الرغبات واليأس والهوس والجراح والاختمارات، جلسها «مجنون الزاء» في مادة روائية تتوهج وروى.

إلى أي حد تفاعل سياق الأحداث التاريخية في خيارات أراغون الابدولوجية؟

المغامرة السوربالية كانت رفضاً للعالم القائم بكل معطياته وحقائقه. اوسدى التطرف طابعاً أكثر راديكالية عندما سعى بروتون إلى تغيير الحياة عبر الفن والأدب، متوكئاً على كشوفات فرويد وتطلعات ماركس وإشراقات رامبو

[الوعي الفردي والجماعي]

بول ايلوار «الحركي» السوريالي الذي انعطف باتجاه الالتزام العقائدي أسس لانتقال من الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي. وقد تلقف أراغون هذه المعادلة بعد صياغته «قروي باريس» وارسى مفهوم وعي الواقع ومعرفة تناقضاته الاقتصادية - السياسية - الاجتماعية لكي تحقق مصلحة الانسان مع نفسه ومع محيطه في آن معاً.

يصرخ «مجنون الزاء» في نهاية «قروي باريس»: «اصمتوا انكم لا تفهموني». أنا لا أتحدث عن شعركم. لكن عن الشعر الذي يطمح إليه الانسان. الشعر كمطمح انساني... الصرخة تؤشر إلى العبور من ما فوق - الواقعية، وقد انتهت إلى هلوسات مروعة مع دنوس، إلى الواقعية، حيث الحرية الجماعية والسعادة الجماعية. وختاقة أراغون مع الرسام السوريالي سلفادور دالي تختزن مضمون التوجه إلى الرواية الملتزمة. لقد حضر دالي الاجتماع وهو يرتدي ثياباً غريبة سكب عليها زيتاً وحلياً، فصاح أراغون في وجهه: إن هذا الحليب المكوب هدراً قد يطعم أطفال عائلة ليوم واحد...

الناقد السويسري مارسيل ريمون تحامل في كتابه «من بودلير إلى السوربالية» على «مجنون الزاء» واعتبر نقله البندقية من الكنف السوربالية إلى كنف الالتزام السياسي قتل للشاعرية. هذا الحكم التسرع المبني على أساس جمالي صرف، لا يأخذ بعين الاعتبار مآزق الرواية الأراغونية ومحاولة تخطيطها ذاتها باتجاه كتابة لا تؤرخ لما حدث بل تستشف ما يمكن أن يحدث. يقول أراغون: «لقد اكفى الروائيون حتى الآن بمحاكاة العالم علينا الآن ابتداعه من جديد...»

الاستئلة التي يثيرها مسلسل «عالم الواقع» على المستويين الأيديولوجي والروائي لم تستفد بعد بمجمل معطياتها.

السلسل الذي يبدأ عام ١٩٣٤ مع «أجراس بال» وينتهي فجأة العام ١٩٥١ مع «الشيعيون» (أربعة أجزاء - ١٨٠٠ صفحة) يغطي الفترة الأبعد التزاماً سياسياً في حياة أراغون، والأعمق جفوية أيديولوجية. إنه أيضاً المدى

الاختباري المفتوح على تقنيات روائية متغيرة وأوعية فنية متباينة. الواضح أن الآلة الروائية الأراغونية تتميز بالترجرج والتلعثم في «عالم الواقع»، ربما باستثناء «أوريليان» التي هي رواية - قصيرة، داخل كتلة ذات أبعاد أوركسترالية.

في هذه المرحلة يتمرس «قروي باريس» بخفايا اللعبة الروائية. فهو متردد في انتهاز أسلوب قصصي واحد. يبدأ «أجراس بال» ولا ينتهي في الانتهاء. يتمدد دائرياً في «الأحياء الجميلة». بمعالج شريحة تاريخية في «مسافرو العرب الملكية» بشكل مجزوء. في «أوريليان» يستشرف ذروة تقنية. ويسقط في «الشيوخون»، مما دفعه إلى صياغة جديدة في العام ١٩٦٧.

[٢]

[مخاض النقلة النوعية]

نلاحظ في مسلسل «عالم الواقع» مرحلتين روائيتين متمايزتين: الوجود الواقعي وتشتمل على «أجراس بال» (١٩٣٤) و«الأحياء الجميلة» (١٩٣٦).

أراغون يبحث عن طريق خارج القابة السورالية، ويتلمس بنوع من الالتحام للجرج مساراً واقعياً حيث «يجدر بالمرء أن يمجا ويموت».

النتلة النوعية صعبة. نقرأ ملامح المخاض في مآزق الأسلوب وأصوات الراوي وهيكله الأوعية السردية. «أجراس بال» تدور حول ثلاثة محاور: ديان المرأة التي تبيع جسدها لكي تعمل أولادها، وكاترين التي تتمرد على واقع المرأة - البذمية، في فوضوية عابثة، والمناضلة الاشتراكية كلارا التي تعتق ثورة البروليتاريا وتبشر بمستقبل المساواة وتكافؤ الفرص.

جدلية «أجراس بال» تتحول معادلة ثنائية في «الأحياء الجميلة» وتتطور حول مصير أخوين، ادوموند وأرمان. الأول يجسد الذهنية البورجوازية، والثاني يبحث عن أصالة ذاته في العمل والثورة المنظمة. المرحلة الثانية من «عالم الواقع» تحمل عنوان «نضج الكتابة الروائية»، وتغطي «مسافرو العرب الملكية»، «أوريليان» و«الشيوخون».

الصياغة الروائية تتزامن مع هزيمة فرنسا أمام الزحف النازي. وتحمل في نسجها بصمات الحرب والانهيار. «مجنون الزاه» يفضح الانانيات الفردية والجماعية في «مسافرو العرب الملكية». يؤكد على أن لا سعادة شخصية في زمن

الحرب والمزائم الوطنية في «أوريليان». كما أنه يرسم تداعي مؤسسات مدنية وعسكرية في «الشيوعيون» مركّزاً على صفقات وتواطؤ ومساومات عجلت بتآكل الجيش الفرنسي ودخول هتلر إلى باريس.

أراغون يحاول تطويع الآلة الروائية والتحكم بدقائقها. من هنا وحدة النبرة التي توائم بين أساليب متنافرة. «مسافرو العربى الملكية» ترتلي موصفات القصة الدراماتيكية، و«أوريليان» نشد غنائية جريئة في إطار مرئية شاملة، بينما تصوغ مجموعة «الشيوعيون» ملحمة الشعب الذي خائنه ظروف سياسية، على الرغم من بذل بعض الأفراد وطولات شخصية.

إن الانعطاف من الجمالية السورالية إلى الواقعية الاشتراكية طرح على الشاب أراغون مشكلات فنية - تقنية لم يكن في موقع معالجتها وإيجاد حلول لها. كما أن التزامه الحزبي قيده بتوجهات ايديولوجية، أضافت لإنه صعوبات جديدة.

نعرف أن أراغون لجأ إلى تنظير مكتب للتحايل على مأزقه. لكن قراءة «عالم الواقع»، تؤكد على أن «قروي باريس» عانى ميدانياً الأزمة البنيوية الخاصة بالرواية التاريخية، ولم يتخلص منها إلا عندما انقطع من جديد بعد العام ١٩٥٥ باتجاه نسق روائي آخر، يواكب ايقاع النصوص الجديدة مع مارغريت دوراس، ميشال بوتور، روب غريه، وروبير باتيجيه.

من منظور ماركسي، يحلل أراغون الأسباب التي أدت إلى نشوب الحرب العالمية الأولى. فيفصح جشم الطبقة الحاكمة، ويركّز على هروبها من المسؤولية. ثم يغمز من قناة قادة المنظمات الشعبية والتقايات الذين ركنوا إلى «وعود معسولة» وفشلوا في زعزعة أسس الجمهورية الفرنسية الثالثة.

في خط مواز لهذه الرؤيا، كتف «مجنون الزاء» نضاله داخل الحزب الشيوعي الفرنسي: بين العام ١٩٣٢ و١٩٣٦، زاول العمل الصحفي، وأطلق «جمعية الكتب والفنانين الثوريين». وسار مع جوريس ويلوم، في تظاهرات العام ١٩٣٥، مسهماً في تكوين «الجبهة الشعبية»، وهي تجمع اليسار الفرنسي المناوئ للجمهورية الفرنسية الثالثة. كما أشرف على لجان استقبال «اللاجئين الاسبان» من غضب فرانكو، وشكل عصبة الأدباء المتعاطفين مع الجمهوريين الاسبان، بقيادة اندريه مالرو. وتسلم أيضاً رئاسة تحرير الصحيفة اليومية «هذا المساء».

في العام ١٩٣٧، قبل أن يتطوّر مرة ثانية للقتال، عشية نشوب الحرب العالمية الثانية.

بعد انكفاء هتلر عن فرنسا، التجأ إلى جبال اليرنيه، وأشرف على تنظيم شبكات المقاومة الفرنسية السرية. وانتُخب في العام ١٩٥٠ معاوناً في المكتب السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي، وأصبح عضواً أصيلاً في العام ١٩٥٤، تاريخ الشرارة الأولى لحرب الجزائر. وتوافق هذا الانتخاب مع عدّة أسفار قام بها إلى الاتحاد السوفياتي، برفقة الزا تريولييه، وتعرف عن قرب إلى انجازات الثورة البولشفية.

[٣]

[الخيارات الجديدة]

هذه المادة السياسية يحاول أراغون إدخالها إلى «عالم الواقع». فينجح حيناً ويكبو حيناً آخر. في الحالين تتطور أفق ايدولوجية في نصّ روائي، عبر اقنية الحكمة والشخصيات وتلاوين الزمان والمكان. فهي نارة شديدة الوضوح، وطوراً مسترة، وفق اعتبارات جمالية - فلسفية. إنها الشرارة الأولى لفعل الكتابة، وتعمّكس بعدين: البعد التقني - الروائي وبعد المعاناة السياسية - الايدولوجية. فأراغون بين أدباء القرن العشرين، أحد القلائل الذين أسسوا علاقات تقاطعية بين المستويات اللغوية والجمالية والايدولوجية في مدى الكتابة وعملوا على صهرها في ترابط عضوي حميم.

يقول «جنون الزاء» في المقطعة الجديدة لـ «عالم الواقع» بمناسبة إدراجه في «التاج الروائي المتزاوج»:

«كتبْتُ «عالم الواقع» بين ١٩٣٣ و ١٩٥١. أما أحداثه، فتعود إلى ما بين ١٩١٩ و ١٩٣٩. كنت مزمماً على متابعة السلسلة. لكنني توقفت بعد «الشيوعيون»، إذ كان مفروضاً أن أكتبها وفق ما فهمت، وليس كما تمثلتها بعد ذلك، مجموعة مخلوقات من لحم ودم، خصوصاً وأنني أحل في نفسي مأساة أخرى مغايرة لما كنت أحله منذ عشر سنوات. مأساة لا أفهم عنها شيئاً، غير أنني أعانيها في الظلام والصمت، سؤالاً لا أعثّر على جواب عنه، حتى أنني لا أعرف كيف أطرحه».

إن صياغة «عالم الواقع» بدأت وسط زلزال نفسي - أخلاقي، وانتهت في الدوامة ذاتها. أراغون يدمر خياراته السابقة. يرمي بنفسه في متاهة خيارات جديدة. في العام ١٩٣٢، حضر تآكل السورالية. وفي العام ١٩٥٥ سمع «فرقة عظام في الرجل الاشتراكي». غير أنه لم يرجع إلى نرجسيته إلا بشكل مموه. «الآخرون» هم هدف طوفانه الروائي الجديد، على عتبة «الاسيوع المقدس» في العام ١٩٥٨ كما في ١٩٣٤، على عتبة «أجراس بال»:

«أريد أن أعطي هذه المؤلفات عنواناً كاملاً، لأتذكر معانتي الطويلة: «عالم الواقع». وأهديه إلى الزا تريبوليه التي أدين لها بمحرفتي، في خضم أفكارني الضبابية، أدخل إلى عالم الواقع، حيث يجدر بالمرء أن يمجا ويموت».

الموضوعات تؤسس وحدة ممكنة لـ «عالم الواقع»: ثمة بحث عن الحب في مناخ الحرب وصراعات اجتماعية حادة. كما أن تركيزاً على المال ومضاعفاته على سعادة الأفراد والمجتمع. إلى ذلك يؤمن المؤلف بالسعادة النابعة من انسجام المجموعة. إنها محور إيجابي في مسار يرسم فوق انقراض الحاضر المليء أخطاءً وخطايا. ذروة المسار، حضور المرأة بعد خروجها من التبعية، وأداء دورها في مجتمع متناغم، يؤمن بالحب وتغيير العالم. إن المجتمع العادل، هو مجتمع تحرير المرأة:

«المرأة التي لا تشبه الدمية، إنما تلك التي تكوّن نفسها بنفسها ليس في هدوء الدوامة والغنى، إنما في معارك الفقر والاستغلال. هي التي اغتنيها، وسوف اغتنيها دائماً».

بين تاريخ إصداره في العام ١٩٣٤ وقراءته اليوم، تطرح «أجراس بال» معادلة ثنائية قائمة على نقيضين: البورجوازية والبروليتاريا، على الرغم من أن ثمة توسطات تسوّغ عبور بورجوازيين إلى معسكر الكادحين.

جملة أسئلة نطرحها هنا:

١ - السمات الروائية التي تبلورت مع «انيسيه أو البانوراما - رواية» و«قروي باريس»، خصوصاً بنى الرؤيا الجمالية وانساقها ومنطقها ومقارباتها، هل تؤسس حضوراً لها في «أجراس بال»؟

٢ - إن الحزب الشيوعي الذي انتمى إليه أراغون بين ١٩٢٧ و١٩٣٠ كان دوغماتياً في طروحاته الايديولوجية: «طبقة ضد طبقة».

٣ - ما هي تأثيرات هذا التوجه العقائدي في روائي بعالج مائة جديدة بالنسبة إليه: نضال البروليتاريا؟

[١]

[دوغماتية طبقية]

لأول وهلة، أراغون يحاول التخفيف من عبء الدوغماتية في «الاجراس».

مشدداً على واقع معقد يشهد عبور بورجوازيين الى معركة الطبقة العاملة . هؤلاء الأشخاص يتحولون عاطفياً وفكرياً .

في السياق التاريخي، تبدو هذه المعالجة جديدة في مسار الرواية الفرنسية . لا شك في أن الأحداث السياسية دفعت الى الواجهة اشخاصاً يعاكسون التيار العام السائد في مجتمعهم . وقد رصد أراغون هذه التحولات على مستوى العاطفة والبعد الأخلاقي - الجمالي .

إذا كانت الطبقة الكادحة تبدو منظمة ومؤطرة في «أجراس بال»، فإن قراءة دقيقة للنص تفضح هذه الصورة . ثمة تيارات تتنازعها وتترك شروخاً في بنيتها : صينية ثورية، غوغائية، سلمية بدائية، إضافة الى مؤثرات جوريس وغوسد المتفاعلة تضادياً فيها . . .

من دون اللجوء الى مقارنة روايات «عالم الواقع» ببعضها بعضاً، نلاحظ أن «أجراس بال» تعكس تطوراً تقنياً صعباً، في بنيتها كما في تراكب مستوياتها . غير أن معطيات الواقع وتعقيداته تنظم في «الأجراس» . والمؤلف يعي ضرورات الانطلاق من ديكور الماضي حيث تخلص مشكلات المستقبل، التي تحتل موقعاً أساسياً في كتابة المستقبل .

يقول أراغون : «ليس ثمة حقيقة واحدة لمعرفة الواقع البشري . من هنا اتوسل الجدلية مرآة لفهم تعقيدات الانسان وتعقيدات المجتمعات في أصالتها السياسية والعاطفية . وإذا كانت نظرية الانعكاس الماركسية حاضرة في مؤلفات الواقعية، فأنني أكرس المرأة، من دون حرج، لتأسيس واقعية الفرضيات وليس واقعية الحقائق الناجزة . . .

من هذا المنطلق، خمسة محاور تشكل أفق «الأجراس» الروائي :

- ١ - الطبقة الكادحة بطله الرواية ونقطة جذب لأحداثها .
- ٢ - رهان على قدرة المرأة وخلاصها من مصير «اللعبة الجميلة» .
- ٣ - المرأة - الثورية كفضيل للمرأة المستعبدة .
- ٤ - الوعي الاجتماعي - السياسي عند منعطف الحروب والدم .
- ٥ - المستقبل للمرأة للحررة والسلام الاشتراكي .

عنوان «أجراس بال» يعود الى مؤتمر «الأممية الاشتراكية الثاني» الذي انعقد

في مدينة بال السويسرية في العام ١٩١٢، للرد سلمياً على شبح الحرب الذي أخذ يرسم في الأفق الأوروبي. أراغون يرصد التحولات عبر البحث في مصير ثلاث نساء يجسدن أقداراً اجتماعية متباينة. ومن خلالهن يكشف عن عوائق نفسية اقتصادية تحول دون نضجهن وتبلور شخصيتهن.

تتوزع «الأجراس» على أربعة أقسام: ديانا، كاترين، فيكتور، كلارا، تضيء مسارات متناقضة، وسط لوحة العصر المتأكلة: رجال مال جشعون، نبلاء سافطون، لامبالون فقدوا خلقيتهم، نقابيون مترددون، سلطة سراية، عالم يتعكك، على عتبة الحرب التي تفصح أسس هيكلته على الربا (برونيل) والعنف (قتلة مظاهري كلوز حيث مصنع للساعات) والدعارة المسترة (ديانا).

مع أراغون لا نعيش الثورة، انقلاباً عجائياً بسحر ساحر، كما مع مالرو في «المصير البشري». ولا تلتفت إليها باعتبار أنها سراب طوباوي على غرار طروحات جول رومان أو روجيه مارتان دوغار.

[٦]

[رهان المستقبل : المرأة]

ثورة أراغون تتركز إلى نقلة نوعية، في ظروف تاريخية محدّدة، وسط تناقضات اجتماعية جذرية. وهي تتناقض مع القوضوية، والعنف الدموي، والقمع اللامعدي، وتستهدف البنية الاجتماعية بكاملها.

«مجنون الزنا» لا يخفي ثلاثة أساسية: الثورة الاشتراكية عمل جماعي من أجل المجموع، رائدها عقلانية «ملائمة» وتكاملية بين الطاقات الفردية. معه يموت «البطل» في معناه الكلاسيكي. لا أبطال في «أجراس بال»، كما في الروايات اللاحقة. ثمة فقط أدوار تاريخية يؤدونها أفراد موهوبون، ضمن تنظيمات اجتماعية متراصة، تنتهي ببوصلة الحب.

هذه الشروط لا تتوفر في «أجراس بال». الثورة تبقى هاجساً قائماً. لكن الوسائل الكفيلة بتجسيدها ميدانياً، تستمر شبه معدومة وسط التجاذبات وتعدد مراكز القرار. غير أن «قروي باريس» لا يريد انتهاء الرواية بانطباع سلبي مرده إلى أفضل المشروع الاشتراكي. لذلك يقودنا إلى كاتدرائية بال حيث يعقد المؤتمر الأممي من أجل السلام. صورة الألمانية كلارا زنكين تقفز من بين الجمهور الزائغ

العينين، عملة بئس للثأب الكادحة.

في «بال» المزينة بأجواء العيد، يتظاهر العمال والكادحون. أي عيد هو الذي يجري وسط رمي الترد فوق شطرنج الحرب؟ شبح ١٩١٤ مثل سيف ديوقليس في التراجيديات الإغريقية الكبرى، والحنائق والبنادق ورقصة الدم والمشوهين تتلوى في أبعادها الدراماتيكية.

«مجنون الزاء» يذهب بعيداً في لحظات الغنائية - الملحمية الرائية. إحساسه الشعري يرفده بإيقاع رؤيوي أوركستراي. وكلاهما زنكين تعلو بقامتها النصالية، وسط مدى ثوري رجب، صورة مضاعفة للمرأة التي تكفي بيهارج المومس.

في لعبة دقيقة من التضادات والتوازيات، يرصد أراغون ثلاثة جوانب جدلية لمصير المرأة في عصرنا.

على المستوي اللغوي - الشكلي، يزاوج أراغون بين الفرد والجماعة والحب والوعي التراجمي للجدلان من الدم تعلو على إيقاع تجلج الحروب الخبيث. الحب الأصل والوعي الثوري يتوكلان في صياغة محتملة لمستقبل سعيد.

فلسفة أراغون في «أجراس بال» تخضع للمناقشة، وتفقر إلى الأدلة. غير أن «مجنون الزاء» يضع الحجارة الأولى لعمارة سوف تكمل في آثاره وكتابات. المرأة هنا مرتبطة بالمستقبل بشكل حميم. إنها المحور الأخلاقي والمقياس لتطور النفوس والذهنيات ونفص البنى السياسية - الاقتصادية.

نظرت إلى المرأة مشروعة تلويحياً. منذ زمن بعيد، تكتشف المرأة مجتمعات نيكلت في غيابها، الأمر الذي دفعها إلى «النشؤ» في وجودها الحميم، وعلى مستوى ضرورتها العاطفية. كل ما يحول دون السعادة يعنفها. وتبدو أحياناً أكثر وعياً لأشكال السعادة الممكنة خصوصاً في المجتمعات التي ترفض مبدأ اللعبة للنموية. هل بوسعنا التكلم على السعادة وسط التمايزات الاجتماعية والبؤس ولغة النار؟

في «أجراس بال» يصوغ أراغون لوحة كاملة للمجتمع الفرنسي في العام ١٩١٧. مرتفعت تطل طيفتين اجتماعيتين تتصارعان من أجل رهانات ليبيولوجية محددة. الهدف بناء مجتمع جديد يتيح تنفج السعادة الفردية والجماعية.

القسم الثاني

«الأحياء الجميلة»

تنقسم «الأحياء الجميلة» الى ثلاثة أجزاء أو مساحات الرواية: «سيريان» عاصمة مقاطعة ريفية، باريس، وحانة قمار فيها.

في «سيريان» تهيمن بورجوازية حريصة على امتيازاتها. البروليتاريا، وجل أفرادها هنا من الايطاليين الذين يعملون في مصنع شوكلاتا «لاسافوريارد»، تلجأ إلى الاضراب للحصول على مطالبها. إنه عالم ريفي مليء توتراً واحقاداً طبقية.

الحملة الانتخابية تبلور غليان سيريان، وتضع وجهاً لوجه مرشحين ذوي ولاءات متناقضة. إعادة انتخاب عمدة سيريان الراديكالي، الدكتور بربنتان، تسمح لأراغون بتحليل ممارسات البورجوازية الريفية، على المستويين الأخلاقي والسياسي.

الانتصار الراديكالي يؤجج العداوات داخل عائلة بربنتان: الابن الصغير، أرمان، يثور ضد الظلم الذي يعطي مشروعية لإحالة انتخاب والده. فيعجز سيريان، للبحث عن دور له في المجتمع، بعيداً عن كوايس الابتغال والمرتبة.

[أرمان وادمون]

في باريس يصادف أرمان أخاه ادمون الذي يتابع دروساً في الطب. الحملة الانتخابية في العاصمة تذكر بمناخ سيرميان: جشع مادي، فضائح، صفقات ذات بُعد وطني.

الدكتور برنتان يفرق في وحوها. ادمون يشيح بنظره عن «مسرح البذل». هدفه الادهاش واصطياد مديح النساء واعجابهن به. طريدته الأولى زوجة استاذة في المستشفى، حيث يمضي فترة التلويح، وتدعى مدام بوردي. ثم الموص كارلوتا التي تعيش في كنف الثري كينيل.

أرمان الباحث عن ذاته يصل باريس. ولأنه في حاجة شديدة الى المال، ينزل ضيفاً على أخيه الذي يطرده، رافضاً التعرف اليه. الشاب يتيه جائعاً في باريس، مدمراً، باحثاً عن عمل ودور.

«حانة القمار» في باريس هي المساحة الثالثة في الرواية. ادمون بصحبة كارلوتا يلتمس على الرما والصفقات المرتجلة: «المال. المال. المال. إنه عالم ذر». ليس ثمة شعور إلا ويلطخه المال. على الرغم من ذلك، يسرف في الربح المؤقت والخسارة الدائمة، الأمر الذي يضطره إلى الاستنجاد بصديقه السابقة، السيدة بوردي، التي تهجر زوجها، حاملة معها جواهر وحلي، آملة في الاحتفاظ به «الجيفولو» ادمون. فيستولي على متاعها الثمين ثم يطردها. بعد يومين، نعر على جثتها ممزقة أرباباً، وموضوعة في كيس. شبهة القتل تقع عليه. فُسجن، ويتدخل الثري كينيل وكارلوتا، التي تباع ذاتها للمحقق، لكي يطلق سراحه. جوزف كينيل يكشف بعد «الفاصل الدموي» علاقات كارلوتا بادمون. ولأنه مفتون بها، يقترح على «الجيفولو» اقتسامها معه فيقبل بالعرض، معللاً نفسه باختراق دوائر البورجوازية الثرية.

في غضون ذلك، يجد العاثر الحظ أرمان عملاً في مصنع ويسزسر. من هذا الموقع، يتأكد من مآزق المصير العمالي، والاستغلال الذي يرافقه.



قراءتان محكمتان له «الأجاء الجميلة»: قصة دخول شاين إلى الحياة واصطدامها بخيارين لا ثالث لهما: الانغماس في آليات البورجوازية. أو معاناة

مثل الطبقة العاملة والنضال في صفوفها.

القراءة الأولى تضعنا في خط روايات «الدخول الى الحياة» التي سبقت «الأحياء الجميلة». وقد استلهم أراغون منها مناخاً وأحداثاً واقفاً خيالياً. نذكر «لي تيبو» لروجي مارتان دو غار و«جاليز وجيرفانيون» في «الرجال ذوي الإرادة الطيبة» لجول رومان. أما القراءة الثانية، فتؤكد على بنية تضادية، تتطور الرواية انطلاقاً منها، وهي بنية خاصة بأراغون وسط تقليد روائي يقرب جنوره في الكتابة البلاغية.

التوجهات المتناقضة في حياة شقيقتين تؤثر إلى خطين متوازيين في طبعهما. ادمون يصبح وصولياً وسط علاقات اجتماعية عددة بدقة. أما ارمان فيستشرف ذاته وأصالة بسبب استعداده النفسي ومزايا روحه، خصوصاً بفضل انخراطه في العمل العموي الجماهيري.

استقالة ادمون الداخلية تفيض لوعي ارمان المتنامي. إنها صورته متماكستان، ومسار مزدوج، في لحظة تاريخية محددة، حيث الخيارات الفردية لا تتجاهل النزاع الطبقي. من هنا محاكماتها للآخرين «تيبو» و«جاليز» في أن، خصوصاً أن معيار خيارهما أكثر حسماً وعقائدية.

أراغون يحيط أرمان بالأصالة، ويضمن في أخلاقية ادمون، انطلاقاً من منظوره الأيديولوجي. فالقيم المادية تنافي تاريخياً وراث الأخلاق والمثاليات الإنسانية. لذلك لم يلجأ إلى بحث سوسيولوجي هش، مفاضلاً بشكل آلي بين عالم المال والوصولية وعالم الكفاح الطاهر والمثالي. فقد توصل اللوحات التضادية، ضمن تسليية زمنية تضفي تطور الأشخاص وانعطافاتهم وآزقهم.

اللوحة الاجتماعية تتميز بقساوتها في «الأحياء الجميلة». نحن أمام مجتمع مريض، يحمل في داخله بذور موته على الصعيد الاقتصادي، السياسي، الاجتماعي، الأخلاقي.

أراغون يحسد الأزمة في ملامح الشخصيات واقتنعتهم: السيدة رسيوار مصابة مثلاً بالملاريا. فييرتين محدوبة، وذات قامة مشوهة. والد بولين يشكو من الفالج. جوزف كيمسبل يحاول عبثاً إخفاء مرض كامن في عمقه ويهدده بالتآكل.

الاطباء الثلاثة الذين يظهرون في الرواية يمارسون كل النشاطات باستثناء معالجة المرضى والتخفيف من الألم. الطبيب بربشان منهمك بالياسة. نجله ادمون يتحول مجرماً في ظلال الشقية كارلوتا. الطبيب لامبرسدك يترك مريضته الطفلة «برودة» تنزف أثناء ممارسته الحب مع تيريز لاسيار. «مجنون الزاء» يصوب سهرله الى هيكلية المجتمع البورجوازي، فاضحاً أحياله وتداعي مؤماته. كما أنه يتقد تنظيمات فاشية اسمها أرباب العمل لاجهاض التحركات العمالية. ويزيل الطلاب الخارجي عن مفهوم بورجوازي للوطنية يصب في الكاريكاتورية.

في هذا السياق يؤكد المؤلف على قدرة الطبقة العمالية على قلب المعادلة الاجتماعية السائدة.

ثمة خطوة نوعية في التطوير والتوعية السياسية لم تكن ناضجة بعد في «أجرامس بال». أراغون يرى في العمال رواداً للقيم الوطنية الأصيلة. إنهم محررو التاريخ، وقوته الديناميكية. في هذا الوقت يسطو فريق من البورجوازيين على فكرة الوطنية للدفاع عن مصالحهم الأبدية. بهذه الطريقة، يؤججون الحروب ويضفون على ممارستهم اللا- وطنية طابعاً مقدماً.

التراجيديا التي تلوح في الأفق، يشجبها أراغون بكلمات تختصر أبرز شعارات العصر: «حرب على الحرب». كما أنه يركي عبارة جان جوريس الشهيرة: «الرأسمالية تحمل في داخلها الحرب كما الحب العاصفة».

أراغون يسوق ألمان إلى مظاهرة بري- سان- جيرفيه الشعبية. هدفه بلورة آفاق تاريخية مغايرة لتلك التي أرادت الاستنثار بفرنسا منذ أبدية سحيقة.

[٢]

[الرجال المزدوجون]

لا شك في أن الرواية تمجد بُعداً سياسياً واضحاً. تد يأخذ به قراء ويشجبه قراء آخرون. فيؤثرون مثلاً على تعقيدات العلاقات الاجتماعية، واستكشاف آليات السلطة والمال، حكاية دخول الشقيقتين إلى معترك الحياة من أبواب مختلفة. في الحالين، نطرح اسئلة حول القنوات الشكلية- الفنية التي لجأ إليها الروائي لدفع كتابته بمواصفات القوة والمصدقية.

في الرواية الثانية من «عالم الواقع»، يتوغل أراغون في خفايا اللعبة السردية، وينجح أكثر من «أجرامس باله» في إضفاء طابع التكامل أو التزامن الأوروكنترالي على مجمل انغام السمفونية الروائية.

أربعمئة صفحة (وما يزيد) تحاول أن ترمّص مآلتها، محافظة في آن على سمات أراغون الشاعرية- الروائية. في ذروة الفجاجة الواقعية، تحطف حذقة شعرية، تتشمل المشهد من التعليل والتحليل، والسرود والتكوين، باتجاه الرمز والأسطورة.

باريس مدينة القروي، مدى حلمه، جسد خياله، لون ريشته، ليست في «الأحياء» ميدان البحث عن ميثولوجية معاصرة. إنها منبر الصراعات السياسية، والمساحة التي يبلور فيها أراغون نظريته حول «الرجال مزدوجين».

معنى النظرية واضح: إن النظام الاجتماعي، بتعقيداته وتمائزاته الطبقية، يدفع بأشخاص إلى الواجهة ويمارس عليهم استلاباً حاداً، الأمر الذي يدفعهم إلى الانشطار البسيكولوجي والأخلاقي. جوزف كينيل يصرخ: «إننا نعيش في مرحلة تاريخية يمكن وصفها ذات يوم بهذه العبارة: عصر الرجال المزدوجين».

وصف هذا الانشطار ومضاعفاته من أبرز إضافات أراغون إلى الرواية العالمية المعاصرة. تتأكد الإضافة على ضوء تأثيرات بلزاك وستندال وزولا في «الأحياء الجميلة».

ادمون راستيناك آخر. غيراته مدمر في أعماق ذاته. رجل مزدوج يطمح إلى صفاء ومساعدة، لكن الأماليب التي يتوسلها خاطئة ومبذلة. استلابه نتيجة علاقات اجتماعية لا يحفظ منها سوى جوانب سطحية.

في النهاية، تتحول ازدواجيته إلى احتراف للاجرام (تصفية عشيقته القديمة مدام بورفلي).

[٣]

[جدلية الطهارة - التبذل]

أراغون يؤقلم روائياً الفلسفة الماركسية. وهو يعيد الاعتبار إلى حضور الأشخاص الثانويين أو «الكومبارس».

مرة جديدة، يسقط مشروع البطل. التاريخ يلعب دور البطولة، أو النظام السياسي - الاجتماعي. الجمهور الذي يعبر على مسرح الرواية ليس سوى مجموعة ضحايا قيد الموت المؤجل. ارمان ليس بطلاً. وادمون يجتذب الضوء وقتاً غير قليل. غير أن ثمة مساحات روائية لا تملأها إلا الجماهير في عبورها التاريخ على ايقاع المسألة. مدام بوردي، الكاهن بوتي جان، ميسترانس، انجليك، ليسوا كومبارس بالمعنى المتداول. إنهم مؤشرات إلى تحولات مقبلة في الجسم الاجتماعي كما إلى علاقات قيد الجسم لصالح الطبقة الكادحة.

من هذه الناحية يبدو جسم مدام بوردي الممزق قطعاً، كتنازل لنسق الروايات البوليسية.

الافق الروائي يتصدع بسبب مشاهد تصب في خيانة الريبورتاج الصحفي.

لا ننسى أن أراغون، في مرحلة كتابة «الأحياء الجميلة» كان مسؤولاً عن تحرير صفحة التحقيقات في «الأوماتيه»، الأمر الذي جعله يُدغم في «الوهم الروائي» أخباراً مستقاة من الوسط الصحفي. الملاحظة ذاتها تنطبق على بيوت الدعارة والربا والقمار ورجال الشرطة. وقد خير أراغون ذلك عن قرب بفضل موقعه في «الصحيفة الحمراء»...



هل الرغم من الشوائب، تحتفظ «الأحياء الجميلة» بجاذبية روائية متنامية. إذا كانت «أذن» الأيديولوجية ظاهرة، وذلك لطابعها الخطابي - البلاغي، فإن الوصف الواقعي - السوربالي يرصد الأحداث والوقائع والانفعالات وشحنها بعوالم رؤيوية وأفق مذهشة. الستار الروائي يُسدل على المعجوز الثري كينيل أمام اللعوب كارلوتا:

«هل يعادل كل ما بقي من العالم وراثته ونضال العمالقة والسياسة والانضرابات والمضاريبات لامتلاك السوق في الشرق الأدنى، ذلك كله هل يعادل ثمن النضارة المشرقة وجمال كارلوتا الساحر عندما تخطر عارية في الغرفة غير آبهة بالنظرات؟».

القسم الثالث

«مسافرو العربى الملكية»

مع الرواية الثالثة من «عالم الواقع» يحاول أراغون المزامنة فى وحدة الكتابة بين عوالم ومؤثرات يستوعبها من معاشرته الحميمية لنصوص الإرث الثوري الفرنسي، مروراً بـ «عصر الأنوار» وديدرو روائياً فى «جاك القدرى» وإجماءات الأدب السوفياتي عبر غوركى، مايا كوفسكى، دوستوفسكى وتولستوي.

فى أجواء صياغة «مسافرو العربى الملكية» أراغون قارىء لا يتعب. فهو شغوف بكتب التاريخ والفن الروائي والسيرة الذاتية والملاحم والشعر الغنائي. روايته الضخمة تؤرخ لهذا الشغف، كما أنها تستوعب عمصلاتها. وكأن بين «فروبي باريس» و«مسرح» رواية، تلاحق مؤثرات وتؤثر بصمات الأدباء الذين قرأهم.

«مسافرو العربى الملكية» تعكس لمسات دوستوفسكى فى «الأبله» وملامح تولستوي فى «حرب وسلام». قبلها قرأنا مقاطع من موريس بلوزيس فى «أجراس بال» مقتطفة من رائعة «حديقة بيريس». بعدها نطالع أجواء القروسية وحبّ العصور الوسطى الجريح فى «أوريليان». كما أن «الاسبوع المقدس» تعيد أطياف الأحمر والأسود، لستندال، و«حكم بالأعدام» تفتي باتجازات ولاكان، النفسية و«بيضاء والنيان» تطرق إلى السنة سوسير وجاكوسون والتجاذب التكنولوجي.

العمل الصحفي يفسر أيضاً ضخامة «مسافرو العربى الملكية». ثمة كمية بالغة من المتفرقات اليومية، كاختيار القتل والاجرام، التى تلون الكتابة بتلاوين الرعب الأسود.

[١]

[التاريخ يصنعه الأناثيون]

أراغون يلخص فلسفة «مسافرو العربى الملكية» بعبارته بطله بيار ميركاديه: «ثمة نوعان من الناس فى هذا العالم. أولئك الذين يشبهون ركاب الطبقة العليا يعبرون من دون أن يعرفوا شيئاً عن الآلة التى تعملهم. أما الآخرون، فيعرفون آلية العربى ويعملون على تغييرها.»

فى «تروى باريس» وضع أراغون حدّاً للمثالية. وفى «مسافرو العربى الملكية» يوجه ضربة قاضية الى الأناثية والفردية.



فى زمن «المرض الكونى» العام ١٨٨٩، البطل بيار ميركاديه أستاذ التاريخ، ومؤلف عدة أبحاث تاريخية، خصوصاً عن جون لاو، الذى قلب ابتكاره للأوراق النقدية العلاقات بين الناس، يفشل فى حبه لزوجه بوليت، ويلمن على اللعب بالقمل.

بعد تبديد ثروته، يقرّر مغادرة فرنسا حاملاً ما تيسر معه من مال ومتاع. الرحلة تطول، لن يزعج عائلته بعد اليوم.

منتهى السفر تتخلفه بين مونت كارلو والبنديّة. فيتعرّف إلى موسسات وجاسوسات، ويعمل فى حانات وبيوت دعارة، مدعراً، تائهاً، شريداً بين ضعف شخصيته وهروبه من المسؤوليات، مبهوراً بقوة المال الذى يمنح فى تدميره. يقول: «ليس لإنسان العصر سوى الاختيار بين المبودية والاحتقار».

يعود بيار ميركاديه إلى باريس على عتبة الثمانينات: عجوزاً فقد هويته، متسكماً من دون أى معيل. فما دفعه إلى اللجوء إلى حانة سينة السمعة: هنا أعجبت به دورا، موسى فى فترة التضاعد:

«ما أغرب الحب وأقواه، عندما يدخل قلب امرأة على شفا السنين، وقد

دَنَسَ الرجال حياتها بعمق» .

حُبّ دورا يحاصر العجوز الخائف من الشيخوخة . غير أنه يقضي في مصح مدينة غارش، وحيداً ذليلاً وسط ضجة الحرب العالمية الأولى . أراغون يؤكد على أن اندلاع لعبة الدم مرّدها إلى استقالة أمثال بيار ميركاديه من أدوارهم في المجتمع والحياة : «هم أولئك الناس الذين أوصلونا إلى ذلك كله . . .» .

ما الذي يدلع ميركاديه إلى معانقة مصيره البائس واجتياز الأنفخاخ حتى الموت؟

مسارّاته ذات اتجاه واحد، هو الهروب إلى الأمام . من حُبّ النساء (بوليت، بلاتش، فرانيسكا، رين) إلى حُبّ الفنّ (موسيقى، تشكيل)، ومن المضاربات في البورصة إلى عشق المال، ضمن محطّات البندقة ومونت كارلو، سلسلة تراجمات حتى الهزيمة النهائية . بيار ميركاديه يحترف العزلة والانطواء على الذات .

الحُبّ تأشيرة عبور مؤقتة إلى المرأة . والحياة الزوجية خيبة مستمرة . بعد ذلك ما هي الحياة؟ «إنها صحراء غملاها بالترامات خلفناها بأنفسنا وكيفما اتفق» .

كل زوجين غموض مستمر . فالتعلّق به «الوجود الجسديّ لمن يتحدث معنا، فنتهي إلى الاعتياد على رؤية وجهه، وكأنه شيء طبيعي . نرغب في وجود الاستحسان لديه . لماذا؟» .

أراغون يحلّل جوانب مهمة من الحب - النزوة والحب - العشق، والحب - الشهوة كما الحب الأفلاطونيّ (بيار ورين) . ويتوقّف بشكل خاصّ عند الحب الخيالي الذي يبقى وهماً لكي لا يتلوّث أو يتآكل . إن الموسم دوراً تجسّد هذا الوجه عندما تعطف على بيار مشلولاً، عيّناً، على شفا الموت .

[٢]

[ظلال دستوفسكي]

استقصاء «جنون الزاء» يتروّع بعيداً في رهانات المال . ليس مصادفة أن يكون البطل الرئيسيّ مُعجّباً بنظام «لاو»، ومدمناً على الفش والقمار . إن الورق

المطروح أصبح يمثل قيمة. لذلك رفض مبدأ الكفاح من أجل كسب المال وعكف على المقامرة: «أحببت المقمار لأنه يذل قيمة المال».

في مونت كارلو «عزلة رهيبه». ولحظات الرهان على الورق بحث عن المأساة أو الخلاص من ورطة الوجود.

ثمة دور لكف الحظ، وغرق في المناهة وسلاسل وحطام شخصية وصادية جلدية: «عندما تمسك شيئاً بأيدينا، نرغب أحياناً في أن نتركه يسقط، لكي نحقق بحطامه ونسمع ضجة الكارثة الصغيرة».

أراغون يختار بدقة مفردات تحمل دلالات الانهيار النخبوي والزيف والوداد المخادع وأرستقراطية نهاية القرن والحماس الأخير قبل الانحلال.

هذه المناحي النفسية نعرفها جيداً: دستوفسكي عاجلها في رواياته المختلفة.

إلى أي حد استلهم أراغون جوانب من الروائي الروسي لتعزيز معطيات البأس الذي يعانيه بيار ميركاديه؟

من الصعب الوقوف على ذلك بدقة، وإن كان مشروعاً تأسيس مقارنة بين الروائيين.

من هذا المنطلق، يقود أراغون بطله إلى جدار مدينة فيرونا المسنن، ويكشف عن «هاوية عميقة» تصرخ في داخله:

«اتكأ على جدار فيرونا المسنن، وفكر في أن البطل الحقيقي لأيام الحرية السابقة هو قائد المرتزقة. أما اليوم فإن البطل في زمن الصناعة والقروض وورق النقد هو صاحب الهوية المارية، من يتسرب بين حلقات القانون، ولا يتورع عن ارتكاب أية حماقة معروفة، سيد مصيره، يتحدى الحدود الموضوعية للحياة، كما أن حياته نتيجة ألف رواية وألف هزيمة».

في العام ١٩٣٩، يعثر أراغون على التعابير الأولى للوجودية الناشئة: غريب، عبثي، جهنم، الرعب الذي يجسده الآخرون.

ميركاديه تبهر وجوه مأسوية لغرباء غرقوا قضاء وقدراً بسبب دوامة التآكل الوجودية في العالم. أراغون لا يتوقف طويلاً عند نتائج الفردية الممصرة

للا يتحول «المسافرون» إلى رواية سلبية. باسكال حفيد ميركاديه يخوض تجربة الحرب في الوحل والدم لغسل خطايا الدين لم يسطلموا بدورهم السياسي، بل فضلوا الحرب والانشغال بنزوات حقيرة، رافضين تقديم المعونة الفكرية والمادية للطبقات الكادحة، وقد بدأت تنتظم داخل قنوات التأثير النفاث.

«مسافرو العربة الملكية» رواية كثيفة، معقدة، هادئة. أراغون يصفي عالم الفردية القديم، ويتقن من جدّه لرناند دو بيجليون الذي ترك أمه في مهبط المعاصفة. في سياق السرد المتلاحق، اللاهث، الجارف، بوسعنا عقد عدة مقارنات مع روايات الفردية، مثل «رجل حر» لموريس بارويس (١٨٨٩) مع الاستدراك أن بارويس يمجّد «الأناء» ويعتبرها مصدراً للقوة الأخلاقية والروح الوطنية، بينما «مجنون الزاه» يهزم في هدم الأنانية التي ترفض الحب والالتزام الاجتماعية لكي تصل إلى هزيمة الوطن ودمار الذات.

موقف بيار ميركاديه يذكرنا بقلق جيل كامل عندما انهارت قناعات علمية واهية في نهاية القرن التاسع عشر. هذا ما يسميه شارل موراس «نقياً قاطعاً» لحضارة كاملة ادخلت العبث المعاش إلى الناس والأشياء والأفكار.

إذا كان معروفاً أن الرواية ليست فقط في أحداثها أو شخصياتها، إنما في بنيتها والعالم الذي تؤسسه ضمن العالم العام، فإن قراءة أفقية لـ «مسافرو العربة الملكية» لا تكفي للولوج إلى أغوارها. ثمة حاجة إلى الاضائة العمودية، لكي نتساءل عن معنى هذه العربة القديمة في زمن المكوك الفضائي وغزو الكواكب والمجرات.

[٣]

[السنة الثار]

إن السفر الذي هو هروب نحو عطلات يسّجها المال، يتحقّق في الشكل الروائي وفق بنى متميزة، تؤسسها سلسلة تنقلات في الزمان. نجد هنا هيكلية ثنائية: القسم الأول: نهاية قرن مع فاصلين أي قيايين من أجل لا شيء؛ البندقية ومونت كارلو وقسم ثان: القرن العشرين.

السفر سيّاه الرواية. إنه مسار تاريخي يجتاز فرداً منهمكاً في تدبير علامات وجوده والعالم الذي يرفضه بمعطياته الراهنة وأفاق تنويره المحتملة.

مفردات التفتل والحركة تتواتر بدلالات الشرود والطواف والتجوال والتسكع. كما ثمة كلمات الذهاب والإياب والمجيء والرواح: «هناك أناس يصعدون، وآخرون يهبطون. وهم لا يلتقون أبداً...»

أراغون يطوِّع كتابه لتعاقب هاجس السفر. إنها طواف في بنى سردية تتميز بالحركة والزئبقية. الصعود والهبوط في المجتمع يبلوران مساراً ذا اتجاه واحد، تنتهي منه أية احتمالات للقاء الآخر الذي هو «موطن السنة النارة».

المعابر التي تقضي إلى الأعماق، حتى كوايس الحرب، تؤشر إلى أن التاريخ رحلة مستمرة في نسيئة الأحداث الخاصة ومطلقية الأسباب التي تؤدي إلى اندلاع الحروب.

العلاقة متشابكة بين الحتمية والخيالات المستقلة. أراغون يزاوج بين التقريب والمباعدة، داخل نسيج حدسي، معتمداً على واقعية طبيعية (بلزاك، زولا)، بتفاوت في المعايير، وانطباعية فنية مع ترميز شعوري (ستندال-فلوبير). إلا أنه يذهب بعيداً في تفرقه، مركزاً على تشكيل الواقع وانعجاز مصالحة مستحيلة بين عالم المثل وعالم كل يوم، كما اقترضته شروط النمو البورجوازي. من هنا طولاه في قضاء اسطوري، يحول هزيمة ييار ميركاديه إلى هزيمة جيل وقرن، واسماً ببراعة خطوط لعبة دموية قاتلة.

لعل رواية «لوريليان»، ذات الرقم ٤ في مسلسل «عالم الواقع»، تجسّد طقوسية أعمق بهاء في معانقة مصير الحرب والاحتراق بنار حب لم يتكامل بالسعادة. فجرح الويلات الاجتماعية ينحسب قصص العشق وروايات السعادة.

لعل «أورييليان» من أكثر روايات «مجنون الزاء» جاذبية. لأول مرة بعد نصوص التجربة السوربالية وكتابات «عالم الواقع» يرتقي أراغون إلى مستوى رسال برويت في «البحث عن الزمن الضائع»، ويحاكي اندوهه جيد في «الباب الضيق» ويتجاوز الزا تريولييه في «الحصان الأبيض»، مختزلاً في كتابة واحدة وخيال واحد، حدى برغسون بالدقيقة وإشراقات فرجينيا وولف، ونسبة معايير توماس مان في «الجليل البحري»، ولعنات الساعة المحطمة عند فولكنر، كما جدلية الحركة والثبات عند فاليري وأنشودة الزوال والبقاء في شعر ريلكه.

«أورييليان» قصيدة - رواية، خيال - ذاكرة، نشيد ليتورجي، مرثية سياسية، مشهد غنائي، لعبة ملحمة، ميناريو أوركستراي لحب مستحيل. أراغون السوربالي - الواقعي، العاشق - الملتزم، المؤرخ - الرائي يحد عصبه وقلقه ورعبه من مطرقات السياسة ليصوغ مونولوجاً بلون الجراح التي لا تنفى.

[١]

[الآنية والمطلق]

٧٠٠ صفحة مرصعة وشفافة في آن، تختصرها بعبوتين: البطل لأورييليان أنهى خدمته العسكرية وعاد ليسكن شقة المظلة على نهر السين.

إنه ضجر من البطالة والتسكع في النوادي الليلية. يستمر في معزوفة السام إلى اليوم الذي يصادف فيه الجميلة بيرنيس، وقد أبحرت من الريف الفرنسي هرباً من رتبة حياتها الزوجية.

المهربان من ذاتهما يلتقيان. هو يهيم بها حتى الجنون. إنه يحب اللذة الآنية. أما هي فتعشق المطلق والمستحيل. يحاولان لقاء عاطفياً عميقاً، غير أن كل شيء يفرق بينهما: النظرة إلى الحياة، إلى الحب وإلى الالتزام السياسي. هو يوضح للاحتلال الألماني لفرنسا، ويقل بتواطؤ «الفيشين» معه، وهي ترفض التواطؤ وتعمل من أجل فرنسا عظيمة وحرّة. وليس مصادفة أن تموت برصاصة جندي ألماني في خلال معركة التحرير التي أسفرت عن انكفاء هتلر باتجاه نهر الراين.

هذه هي خطوط حبكة الأحداث التي تشد صفحات «أوريليان» إلى بعضها بعضاً. وهي بأي حال حبكة هشة. وكان لا شيء يدور في سراب هذا الحب المستحيل بين عاشقين مفعوجين بنفسيهما وسط طاحونة الأحداث الخارجية.

لأول مرة يتخلل «فروي باريس» في مسلسل «عالم الواقع» عن «المراة الأيديولوجية» التي لوح بها في رواياته السابقة ليستريح قناعات الذين شككوا في ولائه لموريس توديز، ومنهم كاتب سيرته الذاتية ورفيق الدرب ييار ريكس، مؤلف «أوراخون أو حبة برسم التنوير».

النص في «أوريليان» مجموعة نقاط وفواصل. سلسلة زفرات قلب مقروح وهمسات متقطعة مثابة، نواكب إيقاع قلبن ينضان هوى مستحيلاً.

جاليا، نحن، أمام نسج من الرموز ومساحات الصمت واليباض. النص رقيق منديل على شرفة وداع، بين الفصص والشيج البكائي والدمع. للصفحات الـ ٧٠٠ زفرات، علامات استفهام، حشرجة، غرغرة احتضار، رقرة نبع في جبال «الكلماتجبر» الأفريقية، التي تتكلم عليها أحياناً البطلة بيرنيس في هذيانها المرضي بالمطلق.

لغويًا، ليس ثمة صياغة كاملة للعبارة. إنما نفتيت متمعد لها، ونزوع إلى الاقتراب السوربالي من الرؤيا والاحلام ومسافات اللاوعي والحدس.

إنه وصف خارجي لنص يفقر كالزئبق من بين الأصابع. القبض على الديناميكية المتنامية داخلياً لا يتحقق إلا عبر قراءة عمودية تلتقط إيقاعات لاهثة نجو وتكبو، تعدو وتتوقف وفق وتيرة قللين يتخبطان في المتاهة.

نتوقف عند العبارة الأولى، في عودة إلى نسق العبارات. الصواعق في القاموس السوربالي: «عندما رأى أوريليان بيرنيس لأول مرة، وجدها في متهى القبح». العبارة نفجر السد القائم في روح الكاتب وتؤسس إيقاعاً رئيسياً يدوزن كل مضمون الرواية التي لم تولد بعد.

إننا أمام نسقين من الكتابة، شعرية ونثرية، يلتحمان في سياق النص ويعملان «أوريليان» قصيدة نثرية ونصاً شعرياً في آن. الشعر يوغل في أضواء طابع أسطوري على مادة الأحداث، أو «يؤسطرها» كما يقول رولان بارت. النثر المرتب، المتناقل، يرفد شطحات البحث عن المطلق بواقعية طوبوغرافية، رأينا نماذج منها في رواية «قروي» باريس، السوربالية.

[٢]

[غاية الأسئلة الصعبة]

التزاوج الأوركستراي للشعر - النثر يحمل في طياته دفقاً من صور وفلذات من تصاوير - تلاوين تخطين بغنائيتها الجريحة شريط الأحداث وروزنامة الوقائع السبامية - التاريخية. التخطين يولد شبكات معنى لا تندغم في واقع البطلين الشقيين، إنما ترفده بجناحين ليصبح وهماً - خيالياً. مما يدخل إلى معترك الكتابة قوس قزح سوربالياً، يقرب «أوريليان» من «قروي» باريس (١٩٢٦)، في ذروة وهج السوربالية وقبل رواية «نادجاء» لبابا السورباليين (١٩٢٨).

«أوريليان» نص - مرآة. إنه الحجر الأول في معادلة الرواية مرآة محطمة، تبلور عميقاً مع «حكم بالاعدام» (١٩٦٥). المرآة تمكس - تحجب طبقات متراصة في المعنى، على غرار الطبقات الجيولوجية في الأرض. إنها مآزق التقنية السردية مثل حضور الراوي وتعددية الأصوات، معالجة وجهة النظر في النص، مضاعفة الأصداء والتلميححات إلى الحاضر الشخصي ومحاولة استشفاف المستقبل الذي يولد من رحم المعاناة الدموية. «الكماثر» اللغوية تنفضي إلى نوع من التوضيح النسبي لهوية أراغون الروائية، وهي هوية قيل عنها وفيها كلام كثير. غير أنها بقيت مهزوزة الصورة وذات حدود ضبابية.

بعد «الصاعق» تواتر خلايا «رحية» مثل «القناع» الذي يرى فيه أوريليان بعض ملامح حبيته الصعبة المثل، بيريس، ونهر «السين» حيث تطفو في مياهه الأبدية الرنابة جثث المتحررين بسبب أي «حب مستحيل». مراراً تخيل البطل المهزوم جسده بين الجثث، معتبراً نفسه «شهيد العشق القاتل».

خلفية أساسية في نص «أوريليان» تؤسس أفق اللعبة الروائية وتوسّع هذين الصياغة: التزوع إلى المطلق. نزوع يؤجج عنصر الرغبة في نفس البطلة بيريس ويلعب دورين متمايزين في مدى الكتابة:

١ - تشكيل اللحمة المعنوية للرواية، أي الأفق البعيد الذي يشير إليه رقاص الساعة الروائية، بهدف توحيد نبرات متصارعة - متناقضة.

٢ - دور «الرافعة» اللغوية التي تدخل إلى النص وحدات «الموت» و«الفرق»، و«الانتحار»، و«الزهد بالحياة»، و«صيانة الذات من الخارج».

الوحدات تبقى غامضة، متفرقة، وضئيلة بمعناها العميق. يتساءل الناقد - القارئ: لماذا توعد بيريس باب قلبها بحسن مأسوي؟ لماذا لا يتجاوز أوريليان لاءات حبيته ويصبح عل صوريتها ومثلها، في التحام وجداني مجنون؟

أراغون يتقدم على رؤوس أصابعه وسط غابة الاسئلة الصعبة. لعبة الكرّ والفرّ التي يحيد بها باتقان تجعل من روايته قوس قزح من الرموز ذات اتجاهات سياسية - إنسانية بعيدة.

من الواضح أن الروائي لا يريد أن يلزم رقبته إلى مقصلة النقد. خصوصاً أن «أوريليان» تخترن في طبقات لغتها التحتية اسراراً خطيرة واكبت الحرب العالمية الثانية وتعلقت بأشخاص في مواقع الحكم والمسؤولية، مارسوا غزلاً صامتاً مع سلطات فيشي المتواطئة مع المحتلرين.

أراغون من منظاره الخاص، يحمل هؤلاء بعضاً من مسؤولية المزعمة التي لحقت بفرنسا ودفع المواطنون ثمنها غالياً بسببها.

[٣]

[امرأة من لحم ودم]

البعد السياسي - الأيديولوجي يبقى خامساً حتى الفصل الأخير من

الرواية، وقد صاغه المؤلف خلال كفاحه السري داخل المقاومة الفرنسية. كان آنذاك منفياً إلى جبال البيرنيه، حل الحدود الاسبانية، برفقة الزاتريولى.

تنبأ، تبدو الصفحات الأخيرة لوحة تفسيرية خارج سياق الكتابة الروائية. وقد اتحمها «مجنون الزاء» بهدف وضع حدّ للفظ كبير ساد أوساط النقد الفرنسي، عندما انبرى نقاد لفضح الغاز الرواية ورموزها. وما أكثرها على أي حال.

في المشهد الأخير، يلتزم أوريليان طروحات الفيشيين. ضارباً عرض الحائط بكل مقومات الصمود ضدّ المعتدي. أما بيرنيس، فتعلن رفضها للظلم السياسي. ولكي يكتمل الرمز، تموت برصاصة جندي الماني يوم التحرير.

النهاية شبيهة بالافلام المبلودرامية. كما أنها شبيهة بكل نهايات أراغون الروائية.

هنا يخلع «مجنون الزاء» قناع الروائي الذي يشبّث به لكي ينافس حبيبه الروسية فوق ساحتها الخاصة. فيطلق غنائته الخصبة من عقال التّنين، مشيداً بنماذج الثورة التي تومض في الأفق، ومركزاً على دور المرأة القائدة الاجتماعية والسياسية، التي تخرج على رتبة وضعها المتميز بالاستلاب والاستغلال من قبل الرجل، المطلق الصلاحيات والقدرات.

كما في الروايات السابقة واللاحقة، كذلك في «أوريليان». الصفحات الأخيرة قصيدة غنائية. ما وراثية، ذات نفس سمفوني-اوركستراي. بطلتها بيرنيس الشهيدة، التي عانقت المطلق، وتركت «الدمية» أوريليان في رضوخه القاتل لقوى الشر السياسي.

«مجنون الزاء» يفجّر حنانه الكبير إزاء بطلته المحبوبة بيرنيس، رمز «المرأة» في كتابته، ووجه آخر من وجوه كلارا زتكين، بطلة «أجراس بال»، وفوجير بطلة رواية «حكم بالاعدام». أسما عديداً لامرأة واحدة من لحم ودم، الزاتريولى أو «الولادة الثانية» لأراغون النرجسي.

التقصي الموثق يقضي الى نتائج مهمة:

١- ليس ثمة جدلية بالمعنى الهيجلي للكلمة. يتبلور هنا «خلط بين أراغون-الانسان وأراغون-الكاتب. من الصعوبة بمكان فصل الوجه عن

القناع. غير أننا مع «مجنون المزا» نتلمس مأزقاً لم يقدر على تجاوزه، وهو الولاء «المخارجي» لحزب موريس تورنر وقناعاته الداخلية التي قفزت إلى الواجهة بعد موت المزا تريولى في ١٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٠.

٢ - النص يقضح انفصام أراغون العميق وتشتته بين الوجوه والأقنعة. نحن أمام أطروحة ونقيضها طوال السرد الروائي، من دون الوصول إلى طرف ثالث يوحد بين النقيضين. المعادلة ثنائية، إذاً، طرفاها: أوريليان وبيرنيس، اليسار واليمين، في مجتمع متغلق، متحجر، الحرب والسلام، الحضور والغياب، الولادة والموت. أراغون يتدخل أحياناً لتوحيد الشتيت وإخفاء بُعد واقعي تجريبي عليه.

٣ - أراغون يتجاوز الجدلية الهيغلية - الماركسية التي ينتمي إليها بين عاشقين مستحيلين، كما في مجتمع جامد - سلفي (تلميح إلى الطوبى والجنة اليمينية بين الحريين العاليتين).

٤ - ثنائية أخرى لا تجد حلاً لها في النص: التناقض بين الفرد والجماعة. أوريليان فردي، أناني. عازب، يكتب من الحياة بعد تسريحه من الخدمة العسكرية، بشقة مظلة على غير السين، يقضي فيها معظم وقته، يتأمل جريان الماء، وسط وحلة مطقة. بيرنيس تسعى إلى الذوبان في العمل الجماعي. ليس استشهادها في النهاية من أجل فرنسا حرة، إلا دليلاً على هذا الهاجس. الصورة تقليد أراغوني أصيل يرى في المرأة «منقلة» و«رائدة».

[٤]

[العبارات الصواحق]

٥ - كتابة «أوريليان» تكشف تجرية الروائي السابقة وتختزل عمق محاولاته العتيدة. روايته تقترب من «عالم الواقع» من ناحيتي الواقعية والدينامية الثورية. إنها تعيد أيضاً إلى أذهاننا بريق الأسلوب الذي ساد «أنيسيه أو البانوراما» رواية «وقروي» باريس. هنا دقة الوصف الطبوغرافي تتزاوج مع هذيان تخيلة فوضوية تعيد صياغة معاني مستهلكة وتضفر حولها هالات من الروم والهذيان.

٦ - سقوط التمايز الذي نادى به أراغون بين ولادة الرواية وبينتها الشكلية. للمعادلة من ترسيمات النقد القديم الذي يستنطق مسودة النص فاضحة

طرائق توضيحه. كتابه «أوريليان» غير قابلة للتجميد داخل سياق ديناميكي. إنها تبدأ تحت عين القارئ، وتحمل شطحات عديدة من الكتابة الآلية... البعيدة عن سلطوية المنطق ومنهجية.

٧ - الكتابة الآلية ليست بريئة بالقدر الذي يفترضه النقاد. إنها تحمل نلاوين مناخ اجتماعي - سياسي تظلمه ايدولوجيات وثقافات تميزها وتسميها. العبء يشكل مرسة تحذر الشطحات الأبعد رؤى فوق أرض الواقع، ويتناقى مع نظرية الانعكاس الماركسية. واقعية أراغون في «أوريليان» وغيرها، تجريبية، اختبارية، في الدرجة الأولى. تفترض تشويراً للواقع وليس نسخاً طوبوغرافياً له.

٨ - كل رواية «أوريليان» تنبثق من عبارة تطرح بقوة اسم «أوريليان - بيرنيس». الاسمان يجسدان تراثاً من الكتابة الفرنسية تعود إلى موريس بارريس والمسرحي التراجيدي جان راسين. ثمة فرضية ثانية تقول إن المؤلف انضج العبارة - الصاحق وهو مجهول في شوارع نيس (جنوب فرنسا).

لتقرب بيرنيس من نيس، فترى أن إيقاعاً يجمع الكلمتين. لا ننسى ذكر الشرق في العبارة الثالثة. يصرخ أوريليان: «في الشرق الصحراوي ماذا حل بضجري؟». تتأسس مقارنة مع الهاندي جيراردو نرفال: «أنت أجهل من اللعوم»، أو «ابنة النار» القريبة من أوريليان، وهي «أوريليا».

التقاطع يؤكد على سعة اطلاع أراغون واستيعابه اللحظات البارزة من شريط الفكر الفرنسي والعلمي وادغامه ذلك في وحدة كتابة محطمة، مليئة بالإغراء.

٩ - في الرواية تركيز على الايدولوجية الماركسية وخروج عليها في آن. يقال إن حاسة أراغون في الدفاع عن الشيوعيين مردها إلى رغبته في الرد على رفاقه الذين اتهموه بأن لا شيء يؤكد على التزامه توجهات الحزب الشيوعي الفرنسي. في بحث «بيار ديكس» تؤكد على لا - شيوعية أراغون وانشقاقه المبكر، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار ظهوره المتعمد في اللحظات المهمة من حياة الحزب الشيوعي الفرنسي. ديكس يعزو ذلك إلى رقابة كانت تفرضها عليه الزا تروليه.

[المهلوسة والتاريخ]

١٠ - ثمة خيط رفيع يشدّ روايات أراغون إلى بعضها بعضاً. الشخصيات مشتركة بين النصوص. المواقف تتكرر من دون أيّ تنوُّش يُذكر، كما أن خواتيم الروايات تتشابه في طرائق صياغتها ومضمونها الثوري. اقنعة - وجوه ووجوه - اقنعة تؤدّي «ناتغو» الحبّ في الثورة والثورة في الحبّ. كاترين سيمونيلزيه «أجراس بال» تعود من رحلة النسيان ليمش في رفقة الشيخ في «مرسح / رواية» بينما أرمأن بريتان يستمر نقطة جذب ابيدولوجي لكل روايات «عالم الواقع» ذي التزوع القويّ إلى الواقعية الاشتراكية الواقعة من الاتحاد السوفياتي.

١١ - فوق الساحة الروائية، كل نصّ يصاغ ضدّ - مع النصوص التي سبقته، مؤشراً إلى تقنية جديدة في الكتابة. بين أجزاء العمارة، يطلّ ينهض ويتوارى، يتعرى ويتنحى، يعرض ألعنا جراحه وينسج الاكاذيب في رحلة بحث عن هوية ضائعة.

١٢ - بذور روايات فترة التجريد التي واكبت موضة «الرواية الجديدة» في فرنسا (روبير باتيجيه - مارغريت دوراس - روب غرييه - ميشال بوتون) تتواجد كثيفة في نصّ «لوريليان» الذي يشبه مرآة معطمة في إيقاعات أوركستالية، حيث أحياناً الانغم الملمعة جزء من لعبة جمالية مسرقة في تعقيداتها.

١٣ - بعد متطّف «لوريليان»، يكشف النقد الحديث لأراغون روائياً من طينة خاصة. نصّ «عالم الواقع» للمميّز مفتاح العبور التجريبي إلى هذه المهنة للعقنة التي لم يطوّعها لأراغون مثل حينه الزا صاحبة رواية مكثفة وغالية من الشوائب التقنية.

هل «مجنون الزاء» روايتي من نسج خاص، ولذا تعثر وكبا مرات قبل وبعد «لوريليان»، كما جعله يزاوج إصداراته بين الرواية والشعر أو الاثنين معاً، في إيقاع يندوزن هلوسات الذات وتاريخ العصر؟.

«الشيوعيون» كتاب التمزيق الفرنسي، كتاب ذلك الشيء النازف في، لرجال من وطني شاطرهم الأخطار والآلام. الموضوعية المطلوبة هنا صعبة وحرية، مباشرة وإنسانية. عندما أصل إلى أيام أبلار، ثمة حكاية تشدّ على عنتي، لأنها تذكرني بكل ما رايت، برفاقي في ذلك الوقت، اشتراكيين كانوا أم ملكيين، بهذا الضرب الرهيب للطاقت البشرية، بكل فرنسا المحطمة.

هذا ما يقوله أراغون عن روايته الأخيرة في «عالم الواقع». لم يشأ في البدء التوقف هنا. غير أن تغييرات سياسية - أيديولوجية وانعطاف مسار التاريخ للاركسي بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي دفعاه إلى إعادة كتابة «الشيوعيون» في العام ١٩٦٧ بشكل عميق، كما يقول، مركزاً على شهادات حياة لرفاقه الذين كتبوا ملحمة حب من أجل شعبهم المغلوب.

نحن أمام رواية ذات تنقيد تاريخي - سياسي. إنها تعالج فترة أثارت جدلاً ونقاشات، وتوافق مع الميثاق الألماني - السوفياتي العام ١٩٣٩ الذي أحرق الشيوعيين الفرنسيين في خلال المقاومة والاحتلال.

[١١]

[البينة الموزونة]

أراغون يوثق للوحة من الحياة السياسية الفرنسية بين شباط ١٩٣٩

وحزيران ١٩٤٠، وهي خيبة بالتناقص والصدمات. كان يستهدف أساساً الانطلاق من هزيمة الجمهوريين الأسبان في العام ١٩٣٩ حتى التحرير في العام ١٩٤٥، مركزاً على ممارسات الطبقات الحاكمة التي فضلت هتلر على الجبهة الشعبية (١٩٣٦). غير أنه أثر التوقف عند العام ١٩٤٠، واضحاً أربعة أجزاء روائية- تاريخية تزوج بين التحقيق الصحفي والبحث الايديولوجي والملاحظة الميدانية والشطحة الخيالية. وكأنه أراد أن يدفع إلى المبتكر تجربته الروائية لتمجيد الذين رفضوا الرضوخ وسط انهار الوطن.

«مجنون الزاء يصفي حساباته مع أرباب رؤوس الأموال الذين عمدوا إلى قطع رأس الحركة العمالية، لكي يجدوا أيديهم طليقة في قضايا تجارية. ثم يفضح التوايا السياسية التي استهدفت والعودة إلى الارهاب، واحتار الشريعة البرلمانية والنظام الانتخابي». العمال في الرواية يققون في مواجهة «المد الرأسمالي»، ويغوضون صداماً ملحماً، يضي على الوصف نفحة اسطورية تعاق مجمل أحداث التاريخ.

الاستعراض الروائي يمتزج إذا بالتفسير، والحقيقة بالخيال، والأسطورة بالتاريخ، الأمر الذي يولد لوتجانباً عاماً في البنية الجمالية المهزوزة. على هامش المفهوم الايديولوجي للحرب العالمية الثانية وأسباب الهزيمة الفرنسية، تنطلق من كلمات أراغون نفسه، ونسأله:

١- «الشبيوعيون»، كتاب التمزق الفرنسي، كتاب «فرنسا المحطمة» هل نحن أمام رواية، كتاب تاريخ، ملحمة وطنية؟

٢- «الموضوعية المطلوبة»، لماذا هي هنا صعبة على أكثر من مستوى؟

من مستدال حتى تولستوي، ومن روايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي تحتازها مآسي التاريخ: الحرب العالمية الأولى، حرب الجزائر، فيتنام، كل هذه الرؤى الحديثة اقترضت معالجة موضوعية، ولكن، ما هو الأمر مع شبيوعين «لراغون»؟

٣- «كل ما رأيته»: الملاحظة المباشرة نفترض شهادة واقعية. غير أن العبارة تعني أيضاً تدخل المؤلف في عملية السرد. أين تصبح «الموضوعية المطلوبة» في هذا السياق؟

٤ - «زغاتي في ذلك الوقت»، اشتراكين أم ملكيين، الأفق يتسع أمام مناضلين يتأطرون لمقاومة الاحتلال.



بنية الرواية - الملحمة ترتسم أمامنا في خطوطها العريضة. الجزء الأول يبدو حول «مؤشرات الحرب»، الجزء الثاني يتمحور حول مطاردة الشيوعيين أو ما يسموه أراغون «الحرب الغريبة». الجزء الثالث يسوق أخبار الهزيمة ومسياتها، بينما يعالج الجزء الرابع والأخير حكاية حب مناضلين، هما سيبيل وجان دو مونساي، وقد غرقا في سبات مزدوج لا يراوده سوى حلم واحد...»

[٢]

[إعادة الكتابة]

نستشف تبسيطاً للتاريخ وللأسباب التي قادت إلى الهزيمة الفرنسية في الحرب العالمية الثانية وسط المظلة النازية فوق نصف فرنسا على الأقل. يبدو أن «مجنون الزاه» وعى هذا القصور في مطلع الستينات، خصوصاً بعد منطفئ المؤثر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي. فمكف على إعادة كتابة «الشيوعيون» جذرياً. تدل التعديلات التي أدخلها على النص الجديد على ابتعاده خطوة جديدة عن مطلقات حزب موريس توردوز مؤكداً على استملايته الفكرية. كما أنها تؤثر إلى المدى الروائي - التقني الذي بلغه، من حيث رسم عوالم روائية بتجانسة وصباغة شخصيات أكثر عمقاً وتعقيداً.

«الشيوعيون» خطوة حاسمة في التخلص من العبء الحزبي الضيق وتوجيهاته المرحلية - الآنية. كما أنها نقلة نوعية في مسار روائي يتمثل جيداً الجدلية المادية، ويتوغل أبعد في منطوقها التصادمي - التجاوزي.

المقارنة بين نصي «الشيوعيون» (١٩٤٩ - ١٩٦٧) ومتغيراتها الأسلوبية والدلالية تؤكد على مشروع روائي ضخم اراده أراغون في أن نظرية وممارسة. انطلاقاً من إشارات أراغون في ملحق «عالم الواقع»، نتبين أن التعديلات تحول الرواية في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

١ - علائق الراوي بشخصه.

٢ - تشكيلات الزمن الروائي .

٣ - علائق الروائي بكتابه .

قنوات تبديل علائق الراوي بشخصه تدور حول إدخال تقنيات سردية وتركيبية ودلالية إلى الحكاية التقليدية - الخيالية . وتتحقق تشكيلات الزمن الروائي بالانتقال من السرد إلى الخطاب الروائي . من هنا إعادة توضيب الفصول وإسقاط التفاصيل واللجوء إلى أفعال الحاضر، عوضاً عن الماضي . بالنسبة إلى علائق الراوي بكتابه نلاحظ توكّزاً على الكولاج والأخبار الصحفية وتواريخ الروزنامة اليومية . أراغون يريد إضفاء طابع أكثر مصداقية على روايته - ملحمته .

أبعد من التفاصيل التقنية، إن إعادة كتابة «الشبهويون» تختد نوعية تعابش الايديولوجيا والخيال تحت سقف رواي واحد .

من المعروف أن أراغون لم يحسم اشكالات التعلم الايديولوجيا بالخيال في معطيات الكتابة الروائية . ناور وحاوّر ولجأ إلى قنوات تجسدية مختلفة . رحلته في «عالم الواقع» تؤشر إلى ملّزق هائاهاء، ولم تسلس له قبلها مرة واحدة . . .

«الجراس بال» دارت حول محاور نسائية متضادة . و«الاحياء الجميلة» دارت حول محورين متضادين: الريف والمدينة، والثوري والبورجوازي . في «مسافرو العربة الملكية» معالجة أنيقة - عمودية لشريحة من تاريخ أنثي يحرق حياته في مللّات قتلة . أما «أوريليان» فهي قصيدة روائية تتلّالا في جمال نازف وحبكة مبشرة . «الشبهويون» تتوسل ابقاها ملحماً يلوّزن الحرب والحب في عزف صفوي، غير أن النونات تفلت أحياناً من قبضة «المليسترو» الذي تجاوزته على ما يبدو تعقيدات اللعبة الجمالية .

[٣]

[الايديولوجيا والخيال]

ما هي آليات الكتابة الروائية والايديولوجيا في رواية «عالم الواقع» الأخيرة؟

نسوق ثلاث ملاحظات:

١- مفهوم البورجوازية في «الشيوعيون» يتدرج في خطّ روايات «عالم الواقع» السابقة. يعني أنه متناقض- متضاد: الفئة الحاكمة تخون وتتواطأ، وفئة أخرى- بينها مثقفون- تلتزم المعركة الوطنية.

٢- مفهوم الطبقة الكادحة: الحرب تضع قدراتها النعبوية على المشرحة، من هنا نوع من القوى التراجعية، التي تعجز عن الارتقاء إلى مستوى الكفاح الثوري- الوطني المؤطر.

٣- مفهوم التاريخ: أراغون يلتزم منظوراً مادياً جدلياً. يفصح خلفيات الآلة الرأسمالية ومركزاتها، جازماً في أن مغامرة ١٩٣٩ الأليمة مؤامرة استعمارية تستهدف انجازات الطبقة العاملة.

النص الأول شدّد على هذا الجانب، وسطح بالتالي، عبر أدوات بلاغية، تناقضات مسرفة في تعقيداتها.

النص الثاني يحمل ضمنيّاً نقداً ذاتياً، ويصحح أخطاء انطوت عليها الكتابة الأولى. كما أنه يمحّص بصمات الستالينية، مسقطاً الحدود الفاصلة بين البروليتاريا والبورجوازية، لحساب مقتضيات الوحدة الوطنية وهي أكثر إلحاحاً من أية ايدولوجيا...

[٤]

[الرهانات البديلة]

التفسيرات تستلهم أرضيتها من تصحيح ايدولوجي أسفر عن فعل كتابة جديدة.

الرواية تدور حول تراجيديا الوطن. وتجلوّد العالم الخيالي التقليدي باتجاه الرواية التاريخية. الواقع المرصود هنا وهناك لا تحججه الايدولوجيا بشكل مسرف. وقائع، عمارسات وأفعال تعكس بُعداً ايدولوجياً، إنما تحافظ على تمثيلات الرجال والنساء الذين تتقاذفهم أزمة تاريخية خارجية ورغبات داخلية حميمة. بين المطرقة والستدان، بعضهم يشمر في المواجهة، وبعضهم الآخر يسقط في أفنّاخ الرصولة.

تبقى «الشيوعيون» في خطّ الروايات التاريخية الجليّة. غير أنها رواية حزب، قبل أي شيء. لذلك تعجز عن حصاد توافق في الآراء حولها.

اللا-شوعيون يرون فيها كتابة تركي دراماتيكية فته معينة من المفرضين.
للمعضون للشوعية ينظرون إليها كمكيلة روائية عبوكة بذكاء للدفاع عن
«الايديولوجيا الحمراء»، بينما يقرأ فيها الشوعيون ملحمة نضالية، أو «أوديسة»
جديدة لهم.

كيف التخلص من المغير المجزأة؟

لواغون تحس الشوايب والأفلات. فتوقف عن كتابة «عالم الواقع»،
وعكف عل إعادة صياغة «الشوعيون». ثم انعطف بالهله نسق جديد من
الرواية التاريخية مع «الأسبوع المقدس» (١٩٥٩).

يسمر حضور «الشوعيون» روائياً وتاريخياً. إنها حكاية ألام شعب ونشيد
حية وملحمة عصرية عن بطولات رجال ونساء، ولهى فبهم لواغون بذوراً
لمستحيل يولد من المجزؤ والقنابل.

ثمة أبعاد شعرية في الرواية، وغضب وحنان وغنائية جريئة، كما في «قلب
متصدع»، وثقة مطعونة، ألقت خيال الروائي ودوله. سبيل وجان، مثل
لوديلان ويريس، وفيكتور وكترين، ولواغون والزاء: وجها عشق في لظى الموت
اليومي. للمرة للمشقة ترفض قيودها النفسية والاجتماعية وتعلق حبها، آملة في
سعادة جماعية، وطنية، كونية.

آليات الطبقة في «عالم الواقع»

[١٦]

رامبو وماركس

● الالتزام السياسي الذي اعتنقه في مطلع الثلاثينات كان نابعاً من إعجابك بايديولوجية مستوردة إلى فرنسا. وقد زعمت مراراً أن عمك يصب في فئة الوطنية. هل أي مفهوم وطني تتكلم وكيف توقع بين الاربمان للخروج والاعلاص للذات الوطنية؟

لرافون: النزوع إلى العمل السياسي لم يتبلور فقط في الثلاثينات. شمة اختلار يعود إلى العام ١٩٢٥. إنني انتمي إلى جيل أمضى شبابه في جبهات القتال، واستقى أفكاره وطروحاته من ظروف حرب ١٩١٤ - ١٩١٨. كما أن النضال ضد الحرب شكل جوهر عملنا وطموحاتنا. المعادلة تنطبق على الحرب العالمية الأولى، كما على الحرب العالمية الثانية. كنا نطالع خصوصاً الصحف التي تشجب الحرب مثل «الموجة» و«القلنسوة الحمراء».

وهنلما عقد مؤتمر مدينة «توره» (١٩٢٠) وتبدل اسم المدرسة السياسية التي انتمي إليها، وما حدث على هامش ذلك من انشغافات، لم أكن أحمل مع بروتون أي بطاقة انتهاء حزبي. قصدنا فقط فيدرالية باريس في شارع برينانز وقلنا

للمسؤولين فيها: أننا نؤذركم في عملكم التعموي، لأنكم الحزب الوحيد الذي يناهض مشاريع الحرب ويفضح القاتمين بها. في قصيدة «الميون والذاكرة» (١٩٥٤) تلخيص هذه الواقعة وإحاطة دقيقة بالأجواء النفسية التي واكبتها.

مباذرتنا لم تنفض إلى أية نتيجة. لقد باءت بالفشل، خصوصاً وأنه قد استقبلنا رجل يدعى جورج بيوخ، مدمم النظر ومهذار. عرفنا فيما بعد أنه خلع التزاماته السياسية كتوب وسخ وجبر قلمه للصحافة الموالية لهتلر. اذكر جيداً أن عباراته الأولى لنا ازعجتنا. قال «إن ثمة وقتاً قد يأتي تضطر في خلاله إلى التزول وسط الجماهير، لتعرق وتكافح معاً». التفتنا إلى الرجل وقلنا له أننا لنا على استعداد لاهراق العرق معه، الأمر الذي أجل موعد التزامنا ست سنوات.

في هذا الوقت حدثت وقائع أثرت في قناعاتي السياسية. ثمة مليات وإيجاليات تقاطعت في صلب العمل الحربي وجعلتني أثريث قبل الاقدام على أي شيء، منها حرب المغرب مع عبد الكريم الخطابي في نيسان (أبريل) ١٩٢٥. ولأن وطني عرض حياة ابنائه للقتل طيلة سبع سنوات، فقد تبلور في غضب مقنن، وعقدت العزم على محاربة «لعبة الأمم اللعوية»، مما دفعني إلى استتطلب عدد من المثقفين خارج «الطبق السوريالي» لإجراء قران غير ناقص بين الكلمات والثورة والمجتمع.

● هل وافق بروتون على هذا التوجه السيلسي أم كنت تزايد عليه سياسياً وايدبيولوجياً. الناقد فرديناند الكيه، يقول في «فلسفة السوريالية» (باريس- فلانماريون- ١٩٥٥) إن بروتون كان من اتباع ارتور رامبو، بينما كنت من المعجبين بالماركسية؟

أولاً: هذه العبارة غير دقيقة. بروتون كان أقرب مني إلى الالتزام السياسي. وهو الذي شجعتني على خوض المعترك من دون الالتفات إلى المضاعفات الناجمة عن ذلك. هذا لا يعني أنني كنت غريباً عن عالم العمل، على الرغم من أخبار وإشاعات نسجت حول ترف طفولتي.

كانت عائلة بروتون تسكن ضاحية أورفيليه العمالية، القريبة من بوابة باتنان. الجغرافيا تفسر أحياناً السياسة. في هذه الضاحية، كان بروتون حماساً إزاء القضايا النقابية والعمالية. في العام ١٩٢٦ عاب علي جهلي للأدب الروسي، وعلم احاطني بطروحات تروتسكي وبوخارين وزينوفياف. وبناء على

إصراره، اخترقت جدار آداب أوروبا الشرقية. غير أنني تعجبت من تراجعية الذين سبقوني على هذا الدرب، وقد كانوا من المقربين إلى «بابا السوربالية»، على الرغم من حرب المغرب وأشباح التدخلات الأخرى. وفي العام ١٩٦٧ قررت وحدي أن أذهب بالالتزام السياسي حتى نهايته، وتبعني فيها بعد بول إيلوار وأندريه بروتون.

في هذه الفترة كنت على قطيعة مع فيليب سوبو. وكان تريستان تزارا يناصبي العداء. وقد تعجب رفاتي من خطوتي الجريئة. منهم من أراد اللحاق بي. والبعض الآخر انعطف باتجاه ترسانة فكرية جديدة. غير أن الفارق بيني وبين الذين حلوا بطاقة الالتزام السياسي هو أنهم لم يستمروا سوى ثلاثة أو أربعة أسابيع، بينما بقيت وحدي طيلة أربعين عاماً.

اليوم أرى خطوة المنشقين أو المعتزلين صحيحة. لقد نزعوا أصابعهم من الحريق قبل أن تصل النار إلى ثيابهم، بينما احترقت ثيابي ولم يبق لي سوى الصدى والمضى المكسور.

● لماذا أنت نادم اليوم على التزام سياسي استفد جهنك وقسمًا كبيراً من حياتك؟

أراغون: الأمور لا تبدو بتعقيداتها إذا كنت خارجاً عنها. الدخول إليها يجعلك أسيراً لأهواء وأمزجة الذين يتحكمون بها. لقد كانت الطبقة العاملة الفرنسية غائصة في جهل لا بوصف وسوقية لا حدود لها...

● هل كنت المتخف الوحيد في «غابة من الجهلة»؟

أراغون: كنا نواة من المتخفين الذين لا علاقة لهم بالسوقية العمالية، مثل جورج سانول وبيار أونيك الذي قتله النازيون في تشيكوسلوفاكيا العام ١٩٤٥، ولوي بونويل وماكسيم الكندر وأندريه تيريون، الذي شغل منصب مستشار عمدة باريس بعد التحرير (١٩٤٠). ما يسمى اليوم انتلجنسيا كان محدود العدد في تنظيم موريس توريز. كما أن ليس كل المتخفين كانوا يدركون مضمون السوربالية في ذلك الوقت. لا ننسى أن عدداً من المتخفين الذين انضموا إلينا كانوا من دعاة التراث الشعبي، وأصحاب كتب لا تباع إلا على رفوف محطات القطارات...

[الكتابة نضال يومي]

● متى نعت إلى الاتحاد السوفياتي لأول مرة؟

أراخون: في العام ١٩٣٠. وبقيت هناك نحو ثلاثة أشهر. وبعد زيارتي الثانية إلى موسكو بقيت زهاء عام. إن العالم الروائي الذي بدأت صياغته في العام ١٩٣٤ بعد انقطاع عن الرواية دام نحو ٩ سنوات، يدور حول أجواء مغايرة جليدياً للعالم الذي عرفته حتى الآن. لقد عدت من الاتحاد السوفياتي وبدأت عملي الصحفي الذي لم يتوقف إلا في العام ١٩٧٠ أي أنه غطى ما يقارب ٣٨ عاماً من دون انقطاع سوى فاصلي الحرب والمقاومة...

● في الرواية الأولى التي تزامن مع منطف ١٩٣٤، وهي «أجراس بال» شخصيتان تؤشران إلى تطور ك النفسي والسياسي، هما: كاترين، وفكتور. هل هما صورة دقيقة لأراخون وتجسيد لمعاناته الروائية والأخلاقية؟

أراخون: كلا. إنها بطلا رواية تخيلت وقائعها انطلاقاً من نسيج أحداث معاشة. كنت صحفياً في العام ١٩٣٤، وقد عكفت على الكتابة لأن الحياة لم تكن سهلة، ولأن العودة إلى الصراع مع الورق الأبيض تصالحني مع نفسي. كانت تقرد لي أحوار ثانوية أقبلت على اضطلاع بها شاكراً لأنها اتاحت لي سد الرمي. كانت ثمة اهتمامات خاصة قمت بها في ظل عملي الرسمي. إنها كتابة «أجراس بال». عندما عرضت المسودة على الناشر اندريه مارتى ضحك هازئاً ووصف العمل بأنه «مضيعة للوقت...»

● هل قرأ المسودة أم أطلق عليها حكماً اعتباطياً؟

أراخون: تسنت له قراءة بعض الصفحات بحكم موقعه كرئيس تحرير لـ «الأومانييه». إن «أجراس بال» حدث مهم في حياتي. وصياغتها تؤكد على ارادة الرواية عندي لأسباب مختلفة. لم أكتب إلا ٤٠٠ صفحة بضربة قلم واحدة. انبثقت فصل «ديان» في المرحلة الأولى. وقد لاحظ النقاد وقوعاً من جديد في المرض الروائي، عندما صغت عن قصد نوعاً من رواية البوليفار للرد على الاهتمامات التي طالت النوع الروائي بوجه عام.

كان ثمة تناقض جليدي عند السوراليين. كانوا يرافعون عن «جودكس»

في السينما وعن «فانتوماس» أو «أنف في الهواء» لمارسال آلان وبيار سوفستر، وفي الوقت ذاته عن ريمون روسيل.

تجاوزت هذه المحطة، ودافعت عن أشكال أدبية اعتبرها معاصري ساقطة، مثل الأقصوصة المتسلسلة في الصحف، التي تستهدف التسلية والترفية يوماً بعد يوم. وقد نشرت في «الأوماتيه» قصة متسلسلة صدرت ضمن «التاج الروائي المتزوج» وهي بعنوان «روسيا المقدسة».

● نكتب ملاحظة على هامش «روسيا المقدسة» لنقول إن الأقصوصة تؤكد على ارادة سوقية فاضحة وبدائية، وقد أرغمت على كتابتها لامتناس المتغيرات الناجمة على عبورك من طائفة إلى أخرى، أي من الطليعة الأدبية إلى الطوباوية السياسية؟

أراهون: الطوباوية تعني هنا عفوية كان يشاطرنها إياها مجموعة كبيرة من شعراء الثلاثينات أمام الواقع الاجتماعي والثوري. والفهم الطوباوي لوقائع التاريخ حولنا إلى أشخاص لا يتحملون أي نقد، ويلجأون إلى أي تسويق لشرح وجهات نظرهم ببراءة الأطفال.

بالنسبة إلى الأقصوصة، أريد التأكيد على أن شكل الكتابة مرتبط بحياتي اليومية والانعطافات التي عرفتها. كنت صحفياً في «الأوماتيه» وكان ثمة جزء مخصص للقصاص، وقد رفض الزملاء كتابة أي نوع قصص لا اعتقادهم أنه مبتذل ولا يستدعي أي جهد خلاق. وقراء القصص كانوا من النساء بشكل خاص. وقد اضطرت إلى العثور على معطيات تؤلف نوعاً من القاسم المشترك بين قراء الصحيفة. كانت مثلاً صحيفة «لوماتان» تنصرف على هذا الأساس مع قصص بينيه - فالمر. والكتابة كولين نشرت عدداً من القصص التي نالت إعجاباً أكثر من بينيه - فالمر. وقد وجهت لها «المجلة الفرنسية الجديدة» سهام النقد. ولأنني كنت ضد روحية «المجلة الفرنسية الجديدة»، دافعت عن قصص بينيه - فالمر وعن أجواء «سهرات الأكواخ» التي تنور حولها.

● عبورك الطويل في الصحافة راوح بين السلبية والإيجابية. لقد واكبت من جهة إيقاف الأحداث والمستجدات في تواترها التاريخي اللاهث، وتناولت من جهة أخرى هوالم روايتي شمرية معقدة بلهنية الصحفي المحاصر بهواجس

الصدور وسرعة النغمة والارتبان لضرورات المهنة. في «الأحياء الجميلة» و«مسالك العربى الملكية» ملاحع من الضربات الساعنة فى جسد الأحداث؟

لرافون: أرىعون علماً من العمل الصحفى: إنها رحلة طويلة ومؤثرة، خصوصاً عندما تكون الصحافة ساحة مواجهة مع الرقىف والانتهاؤ الاىديولوجى. فأنت بين مطرقة الحاجة وسندان العقيدة. وأحلامها مر.

الصحافة أتاح فى سبل العىش. كنت صحفياً أثناء الممارك، وأسهمت فى مجلات المشرىبات الطلعية. لذكر انى أسست فى العام ١٩٢١ مجلة اسبوعية أدبية تدعى «هبرىتو»، وقد كتب فىها كبار المعروفى فى العصر، أمثال جىلر، كوليت، بارىس، وغالبية السورىالىن. وقد نافست صدىقتها اللدودة «الأنباء الأدبية».

شاركت أيضاً فى مجلات سورىالية. ولمرست بأصول الأنباء العامة والتحقىق الومى فى «الامانىته». وفى العام ١٩٣٣، أطلقت مجلة Commune كمىبر لالحاد الكتب والفنانىن الثورىن، مع بول - فابان كوتىرىه، لبونقة الكتاب الراعىن فى اللحاق بالنضال الثقاب. واستمرت حتى العام ١٩٣٩.

فى العام ١٩٣٧، نبوات مركز المىبر المعاون لصحيفة «هذا المساء» حىث كنت انشر زاوية «يوم من العالم». كان فكرى النقدى ىترابط مع حاسى الاىديولوجى وانطباعتى الخاصة عن شرىط الأحداث. فى أب منعت «هذا المساء» ولم نظهر إلا بعد التحرىر. عندما أردت العودة إلى موقعى السابق فى العام ١٩٤٧، وجدت نفسى محروماً من الحقوق المىنية، إثر خبر نشرته العام ١٩٤٨. ثم عملت فى «الأداب الفرنسىة» وبقيت حتى احتجابها التهاى فى العام ١٩٦٩.

وقائع عىدة لجرى فى رواياتى استقىتها من المادة الصحفية التى كنت أعالجها فى صحف مختلفة. فى روايات «عالم الواقع»، كما فى روايات «زمن التجدىد» تدخل واقعية الأحداث الیومية فى النسیج الروائى وتضمنى علیه خصوية وجلة. اعترف انى فى المراحل الأولى من صياغة مسلسل «عالم الواقع» لم أطوع المادة الصحفية، كما أنى لم أصقل تنوءاتها كفاية. فقد ظهرت بأشكال غرضة كلامية أو تطويلات تؤسل الاطناب والخذلفة. غير أن رواياتى اللاحقة تجاوزت هذه الثغرات، وتكاملت أسلوباً وجمالية. لالزنا دور فى ذلك. كما أن لها

أدواراً تفوق أهمية الاحتراف الروائي وإشكالاته...

[٣]

[التحولات الثورية]

● تقول في «الميون والذاكرة»: «كانت الزا امرأة صبورة. لقد تحملت ارتباطك خطاي وانتشلتني من عالم كان في طور الفرق إلى عالم الأمل والاحتكاك بالناس». كيف ذلك؟

أراهون: عندما تعرفت إليها، كنت رجلاً مستحيلاً. لقد نسيّت نفسها في زحمة المشكلات التي أملت بي. إذ كنت موضع تجاذب بين هوتين أو نارين. وأهل في جسدي وعقلي عادات العالم الأول ونقيضه، خصوصاً وأنها لم تتحمل أبداً توجهات البيئة السوربالية. ولم تكن أيضاً ملتزمة بأي حزب. وبقيت كذلك حتى آخر أيامها.

كانت وظيفتها للناس والأحداث تنطلق من وضوح ونضج افتقدت إليهما. لا شك في أن نقاط تشابه بين نشأتها ونشأنا جعلت الإشكالات تندثر بسرعة من هائلنا. لقد كانت ملتزمة بالطلعية الفكرية الروسية. وهي التي اكتشفت ماركس في الوقت الذي لم يلتفت إليه أحد. وقد عرّفته إلى شقيقته التي أصبحت فيما بعد زوجة له.

الزواكوت عالمياً أدبياً خاصاً بها. لقد اجتذبت أولاً جماعة المستقبلين، ثم هزت حلها الطبعي، وأرادت أن تتعرف إلي بعد قراءة مقتطفات من «قروي باريس» قالت إنها غريبة من نبرتها الروائية. ثم وحدة كانت لجمعنا. غير أن الزا كانت واعية أكثر مني لتطور الأفكار في بلادها كما في العالم. لقد عانت عمق التحولات الثورية وما تخلق من ألم ودم، خصوصاً في فرنسا، حيث المغالاة الطوباوية في حب الوطن. واجهت الزا عنصرية بعض الفرنسيين عندما ناكلوا من أنها غريبة وتزوجت من رجل تحوم حوله شكوك وشبهات. الدليل على ذلك أن غالبية دور النشر كانت ترفض مؤلفاتي، الأمر الذي دفعني إلى اليأس من الآلة الثقافية التي تسيطر على الناس وتخضعهم لحساباتها الفوقية. الجميع يعرفون خلافي الشهير مع غاليمار، مما جعلني اتصل بدنويل، وهو ناشر هامشي، وإليه يعود الفضل باكتشاف كاتب رفضت مؤلفاته الأولى، اعني لوي-

فردنان سيلين، صاحب «رحلة حتى نهاية الليل». ونقلته الزا الى الروسية. أريد أن تؤكد على أنني لم أعش من مبيعات كتيبي إلا بعد العام ١٩٥٩، يعني عندما كنت في الواحدة والستين من عمري. قبل هذا التاريخ، لم ينفذ من «قروي باريس»، سوى ١٥٠٠ نسخة، منذ العام ١٩٢٦. كان من الضروري أن أسد رمقي بأعمال أخرى مختلفة، حتى ان الحالة التي كانت تحاط بها مؤلفاتي كانت كلامية. قبل الحرب العالمية الثانية لم اتقاض قرشاً واحداً من مؤلفاتي. لذلك اتعجب اليوم من هات بعض المؤلفين الشباب الذين يحرقون المراحل لجذب شهرة سطحية بهدف الاتراء السريع. لا أنفي ان بين العام ١٩٣٠ و ١٩٣٣، كنا نعيش من العقود التي كانت تصنعها الزا، بينما كنت اذهب لبيعها للخياطين كعميل تجاري. ثم اضطرت الزا بعد ذلك الى القيام بأعمال بسيطة مع لوي بونويل. هذا الواقع يتناقض مع ما اشيع عن أنني اتحدر من عائلة أرستقراطية...

● أسلوب كتابتك يعطي انطباعاً عبر ايقاعه وتزويقه بأنك رجل حرية في كل الميادين، بما فيه ميدان الرفاهية والترف المادي؟

أراغون: الأسلوب لا علاقة له بالوضع المادي اليومي للكاتب. عشت مع الزا حتى العام ١٩٦٠ في حجرتين وضعتين وسط إهمامات من الكتب، الأمر الذي جعلنا نعتذر عن استقبال أي صديق. غير أنني متأكد اليوم من أن الأشياء ترمم نفسها بنفسها، مع مرور الزمن، ووفق منحى تراكمي...

عائلتي أيضاً كانت فقيرة. فقد اضطرت والدتي مثلاً إلى الرسم لالة ذوميا. وما يتناقله الناس خدعة كبيرة وكوميديا سافرة. إن طفولتي كانت مزينة بالقلّة وساجس المال. كم من المرات يكبت لأن ثيابي كانت عبارة عن اسمال وسط رفاق مترفين ومرفهين؟ كنت أحب كرة المضرب لكن كيف الوصول إلى مضرب أو شبكة والعثور على بدل ادفعه إلى أصحاب الملاعب؟ اعتذر أمام هذه الاعترافات الدامعة، لكن يجب أن تتوضح حقيقة ثروتي المزعومة...

● كتابة مقولة «الأسلوب هو الرجل» لا تنطبق إذاً على وضعك الخاص.

أراغون: لا أعرف أرستقراطيين. يحدث أن يكون هناك كتاب أرستقراطيون. إنهم لا يشكلون سوى استثناءات عابرة. ونموذج سان-سيمون لا يعمم على غالبية الأدباء. يجب أن تنوغل بعيداً في الزمن للعثور على ملوك أو أمراء يشتغلون

في الكتابة.

إن ارسطراطية الكتابة لا تستدعي أبداً أن يكون الكاتب ذا نمحر ارسطراطي. أين هو فيون، شاعر الماورائيات في القرن السادس عشر وقد مات شتقاً؟ كان فقيراً إلى درجة أنه عجز عن شراء بكار للرسم. ورابليه أيضاً واضح باتاغريال وغارغاتيا... كان فقيراً...

[٤]

[قلق دريو لا روشيل]

● كيف صادقت دريو لا روشيل وقد كان من عالم مغاير جذرياً لملكك؟

أراقون: تعرفت إلى زوجة دريو لا روشيل الثانية في كلية الطب، ومن خلالها ارتبطت بصداقة مع دريو. يعتقد الناس أن دريو ارسطراطي، لموسيقى اسمه. لكنني اعرف غضبه عندما تأكد من أن كوكو فضح مهنة خاله الذي كان صيدلياً. لقد أراد الانشقاق عن طبقته، غير أنه عجز عن تجاوز الترسبات الاجتماعية والايديولوجية الخاصة بها. وفي «أوريليان» ارسـم صورة دقيقة له في ملامح أوريليان الذي يعيش قلقاً عميقاً من جراء تسريحه من الجبهة وغرقه في نوع من الغيرة العاطفية المرة.

● نقول في مقدمة «سافرو العربية الملكية» (١٩٣٩): «إنني روائي ضعيف لم أعرف يوماً حبك موضوع قصصي بشكل متناقض. كل ما عندي هو أفكار أحاول الباسها شخصيات من اللحم ودم». فهل تنطلق في كتابة رواياتك من جهل تام لما ستؤول إليه الحبكة الدرامية وتنامي الشخصيات وتلاوين المناخ القصصي؟

أراقون: لم أهندس يوماً تخطيطاً لأي رواية كتبتها. التخطيط كامن في مضمون ونبرة الجملة الأولى التي أفتح بها الرواية. رواية «أوريليان» (١٩٤٤) موجودة في حالة الصفر، في العبارة الأولى: «عندما رأى أوريليان بيرنيس لأول مرة رجلها في ستهى القبح».

العبارة بسيطة وتقديرية. إنها تختصر مشروع الرواية المدعوة «أوريليان». وهي تسمى «الصاعق» في القاموس السوريالي، لكونها إطار مقعر ينظري على الحبكة والمضمون والشخصيات في عمقه الداخلي.

«الصاعق» يحتوي على هاجس قول شيء يكبر ويصبح رواية. فالعبارة

تضيف فكرة. والفكرة تؤدي إلى عبارة وصياغة جديدة. هذا الأسلوب المرغبل نوعاً ما، تصاعدي، توالدي أو تناسلي. له إيقاعاته ونبضه الخاص، على عكس الكتابة البلاغية أو الاستدلالية أو الفلوسفية المسرفة في هندستها وكيميائيتها. . .

● نتائج هذه التقنية الارتجالية نلمسها في سياق كتابتك الروائية، حيث الحكمة تصبح مطاطية، لأنك لم تهتد إلى الوجهة التي تريد الوصول إليها، كما هي الحال في «مسافرو العربة الملكية»، و«بضياء أو النسيان». ألا تشعر بنوع من الحذقة أو الغررة الخطابية؟

أراغون: لم أَدع يوماً بأنني روائي على طريقة بلزاك. انني تعامل مع الأشخاص وأرسم لهم آفاقاً يتحركون فيها. هدفي إعطاء صورة عن تناقضات الذات والمجتمع، في دوامة التاريخ. لم أقو على التخلي عن حدسي الشعري في أدق مراحل النسيج الروائي واقعية وحراجة. إنه أسلوب القريب من مناخات الشعر. وقد شرحت واقع اللحظات الابداعية التي أعيشها في خلال البناء الروائي في كتاب نظري يميل إلى القصص ويدعى: «لم اتعلم أبداً الكتابة أو الصواعق»، وصدر عن دار نشر سكيريا العام ١٩٦٩.

احتفظت بميزة الاستمرارية الروائية ضمن منطق التنوع والقبض على تناقضات الانسان في التاريخ والتاريخ في الانسان. يعني محنتنا قراءة كل رواية بمعزل عن سابقتها. غير أن الذي يحول في مختلف رواياتي، بعد المعاني والمرامي نفتني من واحدة إلى أخرى. من هنا مضاعفة المقارنات في الزمان (من جيل إلى آخر وفي المكان (من بيئة إلى أخرى).

من الواضح إذاً أن كل شخص من شعوصي الروائية، في تجسيده لموقف معين تجاه الحياة، تمثل فيها وراء كيانها الذاتي، نموذجاً إنسانياً، أي ملكية نموذجية للاضطلاع بمسؤولية التاريخ. هذه الزوايا المتعددة تؤثر على منحى تغايري للكتابة الروائية التي هي علم للآفات الاجتماعية وفرضية لتحسين ظروف المجتمع على أسس أكثر إنسانية.

● ليس بوسعنا إذاً أن نتكلم على أسلوب لوي أراغون، كما نتكلم على أسلوب شاتوبريان ومالتر ومايلر وسيلين ولو كلزيو؟

أراغون: كل كتابة من كتاباتي لها أسلوب خاص ونبرة محددة. والرباط بين هذه الأساليب هو أراغون. وشعوره. وشعره. وأفكاره التي هي اللحمة الأساسية

لهذه الصياغات . مزاجي ككاتب يدفعني أبدا لكي أنقض نفسي بيد
لي أنني لم أكتب إلا لأنقض ما أكون قد كتبه سابقاً، على صعيد الشكل كما على
صعيد المضمون. هكذا لا نفهم حياتي، كما كتاباتي إلا إذا نظرنا إلى الجدلية
المستمرة التي أوجهها ضد نفسي. اتقدم من دون انقطاع، في مد وجزر. من
«انيس» إلى «بيضاء أو النسيان». أضاعف من زوايا أسلوب. مجمل الخطوات
المتناقضة ليست سوى قصتي. فهي التي قادني لكي أكون ما كنت ولما أنا عليه.
في «الدفاع عن اللاتماية» هزة أسلوبية وتعدد شخصيات ناجمة عن تشوش
الأقاصيص المختلفة، وكثرة الأبواب التي يمكن أن نقودنا إلى محور تاريخي-
أخلاقي متباين.

اللغة الروائية - الشعرية تبدل وبالطريقة ذاتها. إنها تتسجم مع تحولات
اجتماعية - سياسية - اقتصادية، ولا تحقق ذاتها إلا داخل هذا التجاذب الذي
يعيد النظر في نفسه باستمرار.

[٥]

[«البارانويا» السياسية]

● نقاد عديدون يفضلون أراغون السوربالي وشاعر «عيون الزاء» ويشيخون
بأنظارهم عن الروائي الملتزم سياسياً وعقائدياً. فهل تعتقد أن التزامك السياسي
أنسد تجربتك الشعرية والكتابية؟

أراغون: الذين يطلقون هذه المقولات الناجزة لم يقرأوا نصوصي كفاية. لقد
اكتفوا بتعليقات نثروها على صفحات الجرائد، من دون اعتبار التعقيدات
الاجتماعية والنفسية التي تعرضت لها.

~~لأن التزامي السياسي كان قدرى وخيارى في آن. منه انطلقت للتعامل مع~~
~~الناس والتأثير في الحياة والوقائع والأحداث. وتجدر العودة إلى الحرب أو الحروب~~
~~التي عانيت بها جسدي وروحي. فقد اغتالت في قناعات قديمة وشكلت قناعات~~
~~جديدة. في أجوائها يصبح الإنسان شخصاً لم نالقه من قبل، شخصاً منسجماً~~
~~مع ذاته وأحلامه ورغباته في أيام الحرب، تصاب بالانفصام، وكل شطر من~~
~~شخصيتك يتطاير إلى أجزاء، كالمرأة المحطمة في رواية «حكم بالاعدام».~~

اعتقد أنني اخلصت لنفسي قبل الالتزام السياسي وبعده. في مسرح-

رواية اطلق صرخات الألم، ليس لأنني أضعت الوقت، إنما لكون الطريق الذي اجتزته ادعى قديمي بحصاء وحفره. ابكي اليوم الأمكنة والأزمنة التي مررت فيها. أحلم بروايات لم اكتبها. المصير البشري مليء بالخطوط مثل راحة الكف. أحياناً نجعل إلى انني ضربت القدر بذراعين مقطوعتين، كأحد شعراء الاغريق الذي كتب على ألواح بيضاء اسماء الأشياء التي أضاعها إلى الأبد، وهتب متعجباً: لم يبق لي سواها. ماذا يبقى لأراغون اليوم سوى ثأنة القلق في ليل الشكوك الطويل...

● نلاحظ أن فئة من النقاد أسرفت في مدحك لأنك تدافع عن خطها الايديولوجي، بينما أسرفت فئة أخرى في كيل التهم لك ووصفك بدالرواني السطحي، وبهذا الشاعر المصاب بالسكيزوفرنيا، مثل آلان هيرو في كتابه «أراغون سجين سياسي»؟

أراغون: النقاد الذين اهتموا بي وكتاباتي وحاولوا اقامة علاقة حوارية غير مباشرة بيني وبينهم، اسهموا في توضيح صورتي أو تشويشها عند القراء. في كلا الحالين، حرب طروادة لن تقع بيني وبينهم. غير أنني أريد أن أوضح هنا أن كل من الذين كتبوا عني فهموني كما يريدون هم أن يفهموا. حتى اليوم لم استطع الوقوع على كتابة واحدة تروق لي بمجملها. ربما هي حدود النقد كفن لغوي اضافي، يتدرج الى جانب لغة الكاتب الأصلية. إن أصدق ناقد لأراغون، هو أراغون نفسه. ربما لأنني أعرف نقاط ضعفه أكثر من الآخرين.

● تظهر نقاط الضعف، أكثر ما تظهر، في «أجراس بال» حيث هيكلية الرواية القائمة على ثلاثة مفاصل، ثلاثة أسماء نساء: ديان، كاترين، وكلودا، تبدو متعثرة، مترججة. كأنك لا تعرف أين سوف تصل، من دون بوصلة شكلية أو جمالية؟

أراغون: أرسيت مفهوم كتابة «أجراس بال» على منطق السرد القصصي. في البداية، عقدت العزم على وضع رواية يفهمها الكلاسيكي، ولم أكن أعرف حقيقة أين سأصل. وعندما وصلت تقريباً إلى الصفحة المائة سألتني الزا: «هل سوف تستمر على هذا النمط طويلاً؟» استيقظت من غيبيتي وعدت إلى القسم الأول، ديان، مصححاً نواتها ومنطلقاً نحو أفق روائية أكثر جلبة.

اللافت أن رومان رولان أشاد بقسم «ديان» وقال إنها أفضل ما في الكتاب.

في الواقع لم اعتبر هذا الجزء منطلقاً روائياً صلباً. وقد أظهرت لي ملاحظة الزا ضرورة بلورة منطلق أكثر صلابة.

عندما انعطفت باتجاه قصة الجيورجية كاترين، أردت التأكيد لالزا على أن شيئاً ما مغايراً بوسعه أن يخرج من طينة حكاية ديان. لذلك أدخلت فجأة على المسرح الروائي الجيورجية الشابة التي لم ابتكرها من تخيلتي. لقد عرفتها في فترة طفولتي وكانت قد تركت نهائياً جيورجيا مع والدتها وشقيقتها لتستقر في باريس.

القصة الواقعية خضعت طبعاً لأجواء الخيال، وقد هندستها وفق مشروعني الأساسي. غير أن كاترين أثرت في طفولتي، وقد شرحت ذلك في «الكذب الحقيقي»، إذ اطلعتني على مجموعة مؤلفات لرومان رولان وغوركي وتولستوي ودوستوفسكي خصوصاً في «الجريمة والعقاب»...

[٦]

[وجه كاترين الغاضب]

● كيف بوسع ابن العشر سنوات قراءة دوستوفسكي؟

أراغون: قرأته وأعجبت من أجوائه المشحونة قلقاً وتوتراً. أحب عند دوستوفسكي المؤلفات المنسية على هامش عناوينه الكبيرة. تحاورت مرة مع جيد وعندما قلت له انني أحب رواية «المراهق» أكثر من «الجريمة والعقاب» قال بنزق: «إنك تجهل تماماً دوستوفسكي...» تعجيني رواية «المراهق» و«حلم العم» التي لم يقرأها اندريه جيد إلا رداً على التحدي الذي جابهته به. ثمة مجالات كان اندريه جيد جاهلاً كبيراً فيها، مثل القواعد اللغوية والانكليزية، على الرغم من أنه كان موهوباً كبيراً. خطأه كان في ادعائه معرفة كل شيء والقيام بأي شيء، في الأدب كما في السياسة. كان ثمة لغة أساسية يجهلها: إنها الشعر. الفضيحة هي أنه أراد ترجمة شكسبير، الأمر الذي أوقعه في أغلاط قاتلة.

● في رواية «حكم بالاعدام» (١٩٦٥) النسيج الروائي يكتب عمقاً وعصباً، خلافاً لروايات مسلسل «عالم الواقع» التي تترنح تحت وطأة «باليه أحداث غير مضبوطة؟»

أراغون: أنا كاتب وليس مهندساً. الروائي بشكل عام لا يحرص جهده فقط

بأنسرد القصصي. الفضة ثانوية في الرواية. والتلاعب بالزمن هو من أبرز مواصفات الروائي. في «أجراس بال» أدخلت عمداً قصة كاترين لأكرس رتبة الرواية الباريسية. الجيولوجية نبسط شراع الرواية خارج «الطبق الباريسي»، لأنها أولاً مخلوق حي وتحمل ثانية مواصفات «العالم الآخر» الذي يجهله الفرنسيون.

هذه الطريقة ابتعدت عن آلية الانعطاف عن باريس التي مارسها موريس راريس في «المقتلمون من جذورهم»، بواسطة قصة تقوم بها مدام دونواي، أي استنبه أرفيان.

الأفق السياسي يتكامل لأن كاترين سيمونيلزيه كانت صديقة لكل المنشقين العقائديين الذين فروا من «الوجه الغاضب السوفياتي» إلى باريس، الأكثر استغراً وأماناً. كما أنها ارتبطت ببعض اللا-ملتزمين الفرنسيين، أو القوضيين، الذين غزوا اضطرابات العام ١٩١٢ في فرنسا برفضهم المبرمج.

غير أن كاترين عاشت غزواً عنيقاً في ذاتها: فهي تتحدر أولاً من أسرة بورجوازية جيورجية. والدها صاحب آبار نفطية في مقاطعة باكو، ووالدتها هجرت زوجها واستقرت في باريس، لتعيش حياة متواضعة، لكن قيم ومطامح الحياة الثقافية والعمالية، تشعل وجدانها من جهة ثانية.

رواية «أجراس بال» التي ولدت مصادقة في ذهني، تؤسس لأبعاد سياسية ظاهرة، وتؤمى إلى تحرير المجتمع بأسره، انطلاقاً من المرأة وتحريرها من القيود الجميلة التي تكبلها.

ثلاثة مصائر لثلاث نساء: ديانا ترضى بيهارج حياة المومس وتسهم في استغلال نفسها من قبل الرجل، كاترين تثور ضد استغلالها بمعقوبة وتناقض، وكلارا المرأة الواعية لتفردا التاريخي، الملتزمة بمعركة تحرير المجتمع.

● كاترين تبقى شخصية غامضة وجذابة في آن... لكنها لا تسهم في انتشال الرواية من فشلها ومرواحتها فوق مسرح روائي دائري؟

لرافون: بعد «أجراس بال» عقدت العزم على كتابة مسرحية في حال نجحت الرواية. غير أن الفشل الذي واكبها دفعني إلى فتح ورشة «الأحياء الجميلة» (١٩٣٦) لكي لا تقول الزا إن الهوة تبتلمني. ويقوة باشرت الرواية الثانية من

مسلسل «عالم الواقع»، مستهدفاً صياغة نقيض للجيوغرافية كاترين، وبدأت السيلاق الروائي انطلاقاً من الريف هوضاً عن باريس. من المعروف ان بداية «أجراس بال» تدور في قلب العاصمة الفرنسية. لذلك سلطت الضوء على العلاقات السائدة بين عائلات البورجوازية الريفية. أهني هيكلية مجتمع رؤوس المال في فرنسا. في «الأحياء الجميلة» يدور القسمان الأول والثاني حول هلائق رجال المصارف والمتمولين وارتباطاتهم باندادهم في باريس. وتظهر الحبكة الروائية أن ثمة خيوط عنكبوت تنسج بين كل رجال المال والفعاليات الاقتصادية في فرنسا وخارجها. وقد استبدلت كاترين بكارلوتا، وهي تنتمي إلى طبقة العمال الإبطاليين المهاجرين وتحتزل في آن مواصفات ديان وكاترين، لأنها بعيدة عن نراه جوزف كيسنيل وتصنع أمامه دور المومس الذكية.

[٧]

{ كارلوتا في النلق القوقازي }

● زمناً، كارلوتا المرأة الأولى في كتاباتك التي يقع في غرامها معظم القراء. ثمة هالة من السحر والأنوثة تنبعث منها، كما أن حضورها في الرواية يتجاوز دور «المومس» إلى موقع المرأة التي تدبر الأحداث وتجذب الأنظار إليها؟

أراغون: في شخصيات الرواية، ثمة دائماً نسقان من التماذج، (نموذج هنا بالمعنى الأسنى أو اللغوي، أي موديل أو صورة أساسية) النموذج مستوحى في آن من الحياة ومن الأدب.

أريد بذلك التقليد الأدبي الذي وصل إلينا. نجد غالباً جذوراً لشخصيات الروائية في تقليد أدبي ناجز. بيضاء مثلاً في «بيضاء أو النسيان» تسلهم بعض مواصفات سلوكها من «التربة العاطفية» لفلوير و«لونا بارك» لالزا تريولي. إنها تؤكد لها وتجاوز لحدودها. هذا هو الرابط أيضاً بين أوريليان وبطل كوليت المدعو «شيري»، كما بين كارلوتا و«نجمة» «الأحياء الجميلة» و«نانا» بطلة اميل زولا المفضلة.

هذا لا يعني أن كارلوتا نسخة طبق الأصل عن «نانا». في حضورها نبرة بعيدة عن الطابع الأدبي، نبرة جسدية خاصة بها. الذين شاهدوا امرأة الرسام «مانيه» في لوحته المعروضة في «الاورانجيرى»، يشفقون أوجه الشبه بينها وبين

كارلوتا، التي استوحي ملامحها من امرأة تعرفت اليها يوم كنت شاباً، وكانت بتاعة زهور في «الفنق القوقازي» في باريس. لا أخفي أنني وقعت في غرامها طيلة ثلاثة أسابيع، خصوصاً وأنها كانت جميلة، أكبر مني بعامتها، متعافية، تتوهج جمالاً وأنوثة. إنها امرأة لوحة «مانيه». ولكي نرسم ملامحها بدقة، من الضروري المزوجة بين اللوحة التشكيلية وبائعة الزهور.

في الرواية تكتسب أبعداً اضافية، إذ أنها تمشق طالب الطب ادوار بينما تعيش من ثروة جوزف كيسنيل الذي يقبل بتجويرها الى ادوار، للحؤول دون هجره.

● ويرينيس، بطة رواية «أوريليان»، الهائمة بالطلق؟

أراغون: ويرينيس أمت بعد كارلوتا بوقت طويل. إذ بين «الأحياء الجميلة» و«أوريليان» مسافة من البياض الروائي ملأتها بـ «مسافرو العربة الملكية»، في العام ١٩٣٩. وقد كتبت هذه الرواية في دوامة مشاغل عاتية، لأنني كنت مديراً لصحيفة يومية، «هذا المساء»، وكان من الضروري أن أديج موضوعاً كبيراً كل يوم بعنوان: «يوم من العالم»، اختزل فيه المستجدات الطارئة مستخلصاً خطوطها العريضة وانعكاساتها المحتملة على فرنسا. في هذه الأجواء وضعت «مسافرو العربة الملكية».

السيناريو الروائي استغرق عامين. وعندما احتجبت قسراً «هذا المساء» اثر موضوعي حول «الميثاق الألماني- السوفياتي»، كنت في صدد صياغة الفصول الأخيرة. ولأن عدداً من رجال الشرطة قلعوا بمطاردي في الشارع، نصحتي الأصدقاء بعدم البقاء في المنزل والانتقال إلى سفارة التشيلي.

ثمة مفارقة ما في الأمر. فالحكومة التشيلية كانت فاشية آنذاك خلافاً لموظفي السفارة في باريس. فقد استقبلوني مع الزا حيث أمضينا نحو اسبوع، أكملت في خلاله المائة صفحة الأخيرة من «مسافرو العربة الملكية». فأرسلت المسودة إلى الولايات المتحدة، بناء على طلب أحد الأصدقاء الذي عثر على ناشر تجرأ على إصدار الكتاب. ولم يدفع لي «حقوق النشر» إلا بعد الهزيمة الفرنسية، مبعداً هنا كل من قهر ملقح...

شخصيت «مسافرو العربة الملكية» هم من طينة الذهن نصادفهم في حياة

وعمل كل يوم. لقد رغبت في سرد قصة جدي أمام الزا، الأمر الذي دفعني إلى محورة كل الوقائع والأحداث حول الانهزامي بيار ميركاديه، وهو في الواقع تزوين روائي بنسج على صورة جدي الذي ترك هائلته في ظروف مأساوية وغاب في مجاهل تركيا.

لا شك في أن ميركاديه هو أكبر من قامة وقيمة جدي، الذي لم أره إلا مرة واحدة في حياتي، في خلال لحس دقائق. لكن قصته الحقيقية بقيت عالقة في ذهني، ولم أفر على نسيانها لغرابيتها ولطابعها اللا-إنساني.

هذه المعطيات شكلت شرارة الفعل الروائي في «مسافرو العربية الملكية». لأن تصرف جدي لا يفهم إلا في إطار العصر، توجب علي رسم ملامح التصادية-سياسية لزمن الرواية التي تدور وقائعها في العام ١٩٠٠، تاريخ «المعرض الكوني»، وبلورة أول تظاهرة صناعية على مستوى «القارة المعجزة» بأسرها. فابتدعت شخصيات أخرى، وأدخلت ديكوراً تاريخياً محملاً بسمات العتوان المادي والحواء الروحي.

بيكار الحبيكة يفتق بعد ٥٥٠ صفحة على ميركاديه في أحضان موسم تدعى دوارا، بعد رحلة استنزاف طويل قضاها في عواصم الترف وعلى موائد الميسر.

في البداية لم أتخيل أن ميركاديه سوف يصادف حفيده على مقعد إحدى الحدائق العامة. فالضرورة الروائية حتمت هذه المصادفة لكي يكتمل الرمز وتقبض الأقدار على عتق الذي مارس سلوك النعامة وأثر الهروب عوضاً عن الوقوف في المواجهة.

في رواية «بيضاء أو النسيان» (١٩٦٧) لم أتخيل أن فيليب الصغير سوف يفتق ماري-نوار. بعد الحادثة قرأت المخطوطة، وتأكدت من وجود خمس مقدمات على الأقل، تشكل توطئة طبيعية لواقعة الخنق، مما أضفى على نسج الأحداث صفة متكاملة.

[الروائي، ذلك المجرم]

● كيف تفسر ذلك؟

أراغون: لا أنسر شيئاً. الأحداث تجري وتتوالد من دون أي تصميم مسبق.

● هل ثمة وقائع طارئة مشابهة في رواياتك الأخرى؟

أراغون: ليس في رواياتي سوى أحداث طارئة من هذا النوع. في «الأسبوع المقدس» كما في «أورليان»، وإذا عرضت حادثة «بيضاء أو النيان» فلأن طابعها يصب في خانة «اللامعقول» الروائي...

● واقعة «ليلة الشجيرات» في «الأسبوع المقدس» الذي اعتبره رائعتك الروائية، تحمل شيئاً من هذا «اللامعقول» الروائي، الذي تتكلم عليه؟

أراغون: دخول الراوي إلى القناة الروائية ليس حدثاً مدروساً. إنه خبر من سيرتي الذاتية طفا على سطح الوعي وفق منطق المحاكاة. و«ليلة الشجيرات» فاصل تأملي في «الأسبوع المقدس» أو هدية أقدمها إلى البطل التشكيلي جيريكو. في حياته اليومية السابقة لم يعان جيريكو رؤى ما ورائية، على الرغم من أن لوحاته مكاشفة وجدانية أو صوفية، تكسر قشرة الظواهر لتعاقب جوهر الوجود. «ليلة الشجيرات» ابتداء روائي قمت به في مدينة «بواكس».

عشت أسبوعاً في بواكس أحدثت الناس وأسألهم عن نوعية حياة «جيريكو» في مدينتهم، فدلوني على المسار الذي سلكه الفنان. فكنت أطوف قرب الكنيسة والمدفن وأتمل الألوان التي تشبع منها، بهدف القدرة على تجسيد لحظات حياته التشكيلية في بناء روائي ينمو على شكل دوائر الماء.

● هل «الأسبوع المقدس» رواية تاريخية، نلاحظ هاجساً توثيقياً يشبه التحقيق الصحفي في رصد معطيات الوقائع والأحداث وإضفاء طابع الدنيائية الملحمية على وصف متعدد الزوايا والملاحع؟

لأراغون: «الأسبوع المقدس» ليست رواية تاريخية. في المقابل أنني اعتبر روايات «عالم الواقع» تاريخية. هذا على الرغم من أنني أتفلس برثة استدال في كتابة روائية - تاريخية. استدال «الأحمر والأسود» وليس استدال «دير بارم» من جديد

نحن أمام آلية المصدرين التي يتج عنها أولوية الروائي الراي على المؤرخ التوثيقي.

كتب كل رواياتي من دون أن أحرف أين أتوجه. المعادلة تنطبق على روايات «عالم الواقع» كما على «انيسيه» و«الأسبوع المقدس»، و«حكم بالاعدام» و«بيضاء أو النسيان».

وإذا سئلت: لماذا وضعت هذه الروايات، أجيب بأنني كتبها من أجل التأكيد لالزا على أنني لست فقط الرجل الذي صاغ قصة «ديان» في «أجراس بال».

أردت أن أوضح لها قصة جدتي في «مسافرو العربة الملكية» ورغبتي في الغياب العزلة في «بيضاء أو النسيان» متخلياً نفسي بعد عامين وحيداً في دوامة الانتظار، في غياب الزا الأبدي. لذلك ابتدعت شخصية ماري - السوداء كفتيش للمرأة التي تدعى بيضاء أو النسيان.

العنصر الجوهر في رواية «بيضاء» هو الشباب والفتوة على لسان أبطال من العجزة المتأكلين. المفارقة مأسوية. وهي تؤكد على غياب الحضور أو حضور الغياب في مساحة من اليأس المروع. النص الروائي يخرج من المنطوق الكلاسيكي ليصبح بحثاً متلعناً في الدوار والغيبوبة، كما هي الحال عند دوستوفسكي...

● إنك روايتي العنف والدم. في كتابتك تطفو جثث وأشلاء على هامش وصف أنيق ومؤثق. ثمة جرائم قتل في «أجراس بال»، وجثث في «الأحياء الجميلة» وشهوة قتل في «مسافرو العربة الملكية» وشبح السكين في «أوريليان» وكابوس المصيلة في «حكم بالاعدام»... وأخيراً وليس آخراً الانتحار في «بيضاء» و«مسرح / رواية»...

لرافون: لا شهوة للدم والقتل عندي. «دويخة» الحياة تفترض ذلك. الحياة عنيفة. يداها ملطختان بالدم.

● شيء مذهل يجري في الجزء الأول من «الأحياء الجميلة» الحامل اسم «سريان»: طفلة تتحرر، علاقات رهيبة بين أم وأولادها، جثة مقطعة لرباً في كيس، مناخ دعوي قاتل...

أراخون: لم اخترع شيئاً من ذلك. لقد توافدت أخبار جرت في عدة مدن فرنسية، ذكرتها الصحف عند وقوعها. الأهمية ليست في الوقائع التي تنلجج في إطلو النتائج، بينما السبب كامن في عبودية المال الذي يحول الإنسان سلعة. تقول الرواية «المال، المال، المال، والمال دائماً. إنه عالم دنيء. ليس هناك شعور إلا ويلطخه للمال».

الشخصية الرئيسية في الرواية هي المال الذي يشوه العلاقات الإنسانية ويستلب البشر. وصولية المدعو «باريتان» وأطماع الثري «ويزنر» تدفعان جوزيف كينيل إلى القول: «اننا نعيش في مرحلة تاريخية يمكن وصفها بهذه العبارة: عصر الرجال المزدوجين... ان الحب لا يمكن أن يصمد امام الصفقات... هل يعادل كل ما بقي من العالم وثروته، ونفصال العمالقة من المتافسين والسياسة والمضاربة لامتلاك السوق في الشرق الأدنى، أيعادل ذلك كله ثمن الفتنة المتوهجة وجمال كارلوتا الساحر، عندما تسير في الغرفة عارية غير آبهة بالنظرات...».

الحوار الرابع :

شعر الحبّ والمقاومة



● اراهن يقرأ احر قصيدة للدكتور فؤاد ابو منصور برنيا نيكوس .

القسم الأول:

يوميات الألم والأمل

الحرب تهاجم أراغون من جديد، في العام ١٩٣٩ - بينما مارس شعراء ديبلوماسية الصمت، واضعين رؤوسهم في رمال الهزيمة، انتفض «قروي باريس» في حركة شعرية تعبوية، لا لكي ينثر الزهور على «جثة الأمة الغولية»، كما يقول ييار سيفرز في بحثه عن أراغون، إنما لكي يستنهض الهمم ويحث على عدم الرضوخ للمخطر الوافد من وراء الراين.

الشعر الأراغوني بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ يؤرخ ليوميات الألم والأمل، ويرصد انفعالات ومشاعر مأسوية تواكب الثورة المكبوتة في الصدور والمقاومة التي تنتظم في الجزء الجنوبي من فرنسا، وراء خطّ اللوار.

في زمن الرقابة «الفيشية» الصارمة، وتواطؤ قسم من المواطنين، تتحول القصيدة الى منشور سري، وقبضة مشتعلة، كما إلى كتلة لخب محملة عجة وعاطفة تجاه شعب مهزوم ووطن مقهور.

الاصدارات الشعرية تتزوج مع النتائج الروائي. في هذه الفترة، تستمر كتابة «عالم الواقع». بموازاتها، ينشر «مجنون الزاء» و«قلب متصدع» (١٩٣٩)، «عيون الزاء» (١٩٤٠)، «بروسيلياندا» (١٩٤٢)، «بالفرنسية في النص» (١٩٤٢)، «متحف غريفان» (١٩٤٣)، «تسع اغان ممنوعة» (١٩٤٤)، «التفكير الفرنسي».

[مرثي الهزيمة]

الموضوعات ذاتها تتواتر في مجمل المجموعات. تحتجب وتطفو في الكتابة الروائية. أراغون يدوزن المعاني والموضوعات في شعره ونثره. إنها ثابتة من ثوابت عالمه الفكري. نلاحظ شبهاً كبيراً بين مجموعتي «قلب متصدع» و«جديد» و«قلب متصدع» من جهة و«أوربليان» من جهة أخرى. في النصوص الثلاثة معانقة حميمة لفارقات الحرب وتصدع الحب وانفصال الأحبة. كما أن ثمة مرثية للبؤس الفردي والجماعي، وغضباً أبيض، يلهب الكلمات والقوافي، وغيوطاً من دموع صادقة، تحسباً به وآلام الذين يواجهون المأساة باحداقهم، إلى جانب أناشيد الأمل في انتصار يلوح في الأفق.

أراغون يحبس «مهرجان الشعر». يفيء إليه وسط «صحراء الرواية». عند منعطف الدم والرماد، يعلو صوت القصيدة التي تعبد إلى الكلمات معناها الحقيقي. الحب، الشجاعة، الوطنية، ليست موضوعات لحطابة بلاغية. إنها مفاتيح العبور إلى الكرامة المهدورة. «مجنون الزاء بحسّ صادق، ينفض الغبار عن قاموس قديم، أهمل على دلالات مفرداته تراب كثير. الحرية معه، نقطة جذب لتضحيات ضرورية. إنها أيضاً حرية الذين أعلموا. حرية مواجهة الموت. الحياة وقوف في مواجهة الذين يقتالون الوطن وسط «حزيران المطعون»، شهر الحب الذي خضب بالدم.

نعود في هذا السياق إلى مفهوم أساسي عند أراغون بلوره في مسلسل «عالم الواقع»: إن الحرب مؤامرة ضد الطبقة الكادحة وضد الطبيعة، خصوصاً ضد الرجل والمرأة. وحدتها للمقدمة تنفصم تحت وطأة الجاذبيات الخارجية الخاصة. مجموعة «قلب متصدع» تدفع الشعر الوطني بنبرة مأسوية ذاهلة. الوطن ينهار، والعشاق يفترون، ضحايا موت مؤجل:

تلج صراخاً ورشاً

فوق جزيرة الخراب

بين عصافير تتأقر

تومض نقاط دم على ريشها الرقيق.

وسط دوامة الفراق، يصرخ «الشيخ»:

أعبدوا إلي، أعبدوا إلي سمائي وقيثاري
لا غناء ولا لون للحياة بلا زوجتي.
أرى أيار من دونها، صحرائي الجسدية.

يتساءل: لماذا يزجون بالشباب في أتون الموت، لماذا يدفعونهم إلى «المصير
الأحمر»؟

إنهم للحب والموت والنيان
قد تكون الحياة بالنسبة إليهم
مجرد أم ماتت في زمن مبكر.

النبرة الدراماتيكية تلف «قلب متصدع» و«جديد قلب متصدع». إن
مأساة حزيران ١٩٤٠ زرعت الانهيار في الزمان والمكان. الحياة توقفت وتحولت
حركة المجتمع إلى انقراض حركة، في ظل «الخوف الكبير» من مجهول تكون نهايته
الهاوية.

المناخ السويدي في سماء الأفراد والجماعات يجسده أراغون في موسيقى
إيقاعية وثائية.

الأرغن مثلاً يرتد أصداء الأرض الحزينة، وعويل العاصفة يؤشر إلى
خلل بنيوي في هيكل الوطن والإنسان. كما أن العيون الفارغة والأفواه المفتوحة
تستشرف مستقبل «الجثث والاشلاء»:

النساء قصمت المأساة ظهورهن
الرجال يبدون كملعونين
الأطفال يفغرون أفواههم
وينظرون حيارى إلى مستقبلهم
الذي لم يدافع عنه أحد.

ليس أصدق من لوحة غينريكا لتجديد مأساة الجمعيم.

أراغون يلجأ إلى التشكيلى الإسباني بيكاسو، لأبراز صورة الكوايس
والأشباح في «الوطن» الطفل». لماذا يكتب في وطن «الطاعون»، وكيف
باستطاعته الاستمرار؟

نستشف عودة إلى عصب «الدعابة السوداء» التي ميّزت إصداراته الدادائية - السورية، خصوصاً في «المجون» و«الحركة المؤوب» و«بحث في الأسلوب».

إنه يسخر من «مسوقى الحياة الأخلاقية». ولأن «الدمع أكبر من مساحة العيون» فإنه يدعو إلى «فقدت الأشياء والقيم لا أريد أن أبكي»



«التواشب التي ألمت

الانعطاف باتجاه الثور

بالوطن».

يجب أن تنطق الأرضة والجدران، أملاً في تحطّي «صيف الهزيمة» وتجسيد «النفض في غياب السجون».

أراغون يتخلص من وطأة اليأس، يتسلّق المنحدر، لأن دوره يقضي بتحويل المأساة إلى تقيضها، والنضال ضدّ التخاذل. ذلك لا يتم إلا عبر عودة إلى ينباع الوطن واستلهام بطولاته الحقيقة والاصغاء إلى ديباب الكرامة في غروقه.

التحقّن بدروس الماضي يستهدف الحثّ على معاكسة التيّار الراهن. في «بروسيلاند» و«بالفرنسية في النص» (١٩٤٢)، ييلور «مجنون الزاء» حقائق وطنية تلخص في ضرورة العودة إلى «مناهل الأمة الكبرى وضميرها الذي صقلته المآسي والتواشب».

في المقدمة التي كتبها بمناسبة صدور مجمل أجزائه الشعرية عن «كلوب دييلور»، يعود أراغون إلى طرحه السياسي لأزمة الأربعينات مشدداً على مشروعية استلهام الماضي وإضاءة الحاضر.

«مجنون الزاء» لا يأتي بهذا «الغلاش بأك» بشكل مجانيّ. هدفه بلورة صورة المرأة وأخلاقيات المجتمع بالنسبة إليها كما ظهرت في القرن الثاني عشر.

في السياق ذاته، يزكي «الفروسية والأفكار العظيمة». كأنه يسعى إلى تمجيد أخلاقية الحبّ ومعاني الوطنية. وجوه جان دارك ودي غيسلان ولانسلوت تطفو فوق الحاضر. إنهم أبطال شعبيون، كُتبت أسماؤهم في أرض الوطن- الأم. ثمة رباط جسدي يشدّ الشعب إلى أمه. ليس سهلاً الخروج عليه، خصوصاً وأن العدو يعم فساداً.

في «أجل من الدموع»، يتغنى بالوهاد ومواسم الثروة المعطاء. أراغون ينزع عن عينيه «الأيديولوجيات- الحماقات» كما يقول «الشيخ» في «مسرح / رواية»، ويصغي إلى أيقاع باريس تدوسها أقدام غريبة. باريس مدينة «القروي» الذاهل، وموطن هذيان «أنيسيه». باريس، مسرح الرجال المزدوجين. المدينة- المرأة. إننا قلبه. وقلب فرنسا. يوم التحرير يصرخ «المجنون»:

«باريس، باريس ذاتها، لقد حُوت»

من الغنائية الجريحة إلى العصب الملحمي: مسار مجموعات «النفير الفرنسي» يرسم توجهاً إلى كتابة الملحمة الرويوية في «مجنون الزاء». النصوص تتوالد على شكل دوائر ماء. النص السابق يحلّ بغير ما سوف يكبر، ويتجسّد في أشعار جديدة. في العودة إلى الماضي، الذاكرة تسترقد بنبرات من أغريبا دوينيه ورونسار وهوغو. السلك النائر تكهربه الكتابة وسط آلام الوطن:

في أثون المعركة المشتركة

يتحوّل مجنوناً من يضعف.

«النفير الفرنسي» (١٩٤٥) أول مؤشرات الكتابة الرائية الشاملة. تنزع عنها قشرة الحدث التاريخي، وتتدرج في سياق تقاطع حركات شعرية، على شكل مستديرات. هنا ينفص أراغون تواباً عن «المجد الفرنسي الغابر»، مضيقاً عتمة الانكسار الحاضرة. عزائه الزاء.

النتاج الشعري الممتد من ١٩٤٠ حتى ١٩٧٠، مع مجموعة «الفرف»، مروراً بـ «فاجعة قلب»، و«قوافي»، و«العيون والذاكرة» (١٩٥٤) و«الرواية غير المكتملة» (١٩٥٦) و«الزاء» (١٩٥٩) و«الشعراء» (١٩٦٠) و«مجنون الزاء» (١٩٦٣)، يتمحور حول الحدث العظيم الذي اسمه «الزاء».

الالهامات الشعرية- الفلسفية شديدة التنوع. تتراوح بين المراثاة والنشيد

الحماسي والتظير الابدولوجي والشيخ الغنائي المطول. غير أن نقطة ارتكازها، لغة ودلالة هي: «المرأة مستقبل الرجل» التي يغنيها المطرب الفرنسي جان فيرا.

[٣]

[لحمي ليس فطيرة]

في عطة «التغير الفرنسي» ومتحف غريفان» يلوح أراغون بالانتصار على قدر أعمى: «لحمي ليس فطيرة لكي يقطع بالسكين». سلاحه في المعترك وكلمات عاصفة كالريح، كشمس محرقة، كما يروي غليل الظلماء. ثمة محاكاة في المفردات والأسلوب لنشيد «المارسيان». الشاعر يقبض على أسرار النشيد الثوري. فهو يتوسل البساطة، وشجو الايقاع، وتداخل القوافي، ودقق صور، جياشة، غامضة، جذابة. انطلاقاً من مفردات المعاش اليومي، يتوصل بحسه الرؤيوي إلى صياغة ملحمة قومية، على غرار الأثر الهومييري أو الأوديسة، حيث إرادة الشعوب تفرض ذاتها. فتقدم الشهداء، وترفع الموت إلى رتبة التضحية السامية.

يأخذ النقاد سهولة مفرطة في قصائد المقاومة والكفاح. ثمة تعامل ما على أراغون، خصوصاً إذا عرفنا أن معظم قصائده بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ كانت مهربة ومطاردة من سلطات فيشي. أراغون نفسه كان مطارداً، مما جعله يكتب في الخنلق، وقيل النوم، في ظل دالية أو بين أصدقائه في مقهى صاخب.

ظروف إقامته السرية تركت بصماتها على أسلوبه. نذكر أيضاً صعوبات التكوين في دوامة الحرب. المهم بالنسبة إليه الوصول إلى كل الطبقات والأذواق والأمزجة، مع الاحتفاظ بحبكات تاريخية- أسطورية. وقد عاد «مجنون الزاء» إلى هذه القضايا في بحث مسهب دعاه «في الدقة التاريخية في الشعر»، مذكراً بـ «فرنسوا لاكوليير»، وهو اسمه المستعار في المرحلة اللاشرعية.

العبور إلى الأمل يترافق مع تبشير التحرير في العام ١٩٤٣. كبل الاحتلال قد طفق. ومن الضرورة فتح ثغرات في أسوار الظلم:

راينا حتى الآن عفناً كثيراً
يرقص في حريق اضرمته أيديهم.

الاختراق المضاد يتوسل أدوات هجائية. أراغون يتوكأ على خلق ادائي
باهر لكي يعزّي فيشي من أقنعتة: «إنه يبيع لحم الوطن»، يؤكد «قروي
باريس»، «جزّار، منافق» يقامر بالوطن وبالشعب». لمحات من دانتي ومن أغريبا
دوينيه تكشف رأس فيشي والقيشتين:

ولن يستضيفك شيء: لا الأسطورة ولا التاريخ
مثل كلب... ١٠٠

الشعر يتحول كوكيتلاً متفجراً، سهماً نارية، زناراً من حرائق كبيرة
وصغيرة. السخط هو النبرة الأولى. البساطة المتفجرة عنوان الصنعة اللغوية-
الشكلية. غير أنها بساطة تندرج في رؤية ملحمية يشترك في صياغتها الفرد
والجماعة. أراغون يشعل ثورة في الكلمات، ليس على طريقة القران السوربالي
الناقص، إنما بفاعلية الشوك وزنانير المتفجرات. معه تصبح القصيدة قبضة في
وجه الشر. وتصل إلى يناييعها الأولى: زعزعة جيروت اليأس والحدس بقيامة
جديدة، وسط ترانيم العشق:

يا صراخ الضحايا، انفي اسمك.
سوف تأتين
ساعة يباع الثأر بالمرزاد
تظلين وفاء لدينك.

«العالم الجديد» ينبثق من العالم القديم. فيه تضياء عيون المرأة ظلمات
السياسة، بعد أن تثمر الآلام وحدة وطنية. «قلب متصدّع» و«جديد قلب
متصدّع» يؤشران إلى خيارات وطنية أخرى غير الدموع والأشلاء. الحدس
بالمأساة هو أيضاً إيمان بأن الأرض هي الباقية والحب هو الطريق إلى الحياة:

تزهو الزنابق في الفصح الأول
الأرض خضراء. ودعت الشتاء [...] .
في فصح الشتاء تولول الريح العاتية (...).
الأرغن يعزف أغنية الترويض للجياذ.
أنا الذي يدوّن على الجدران اسم. ما أحبّ
يا فصول بلادي
يا أجمل الفصول.

الاقامة بين جدران المأساة مؤقتة. ويوصله الحرب تشير إلى ربيع فوق
الجماجم. وسط المراوحة فوق البركان، تستمر الزا نشيداً للخير وفصحاً دؤوباً
للشر. إنها اكتمال رمز الوطن في المرأة والمرأة في الوطن. حضورها ينساب عميقاً
في شعر الكفاح والمقاومة، ويلهم أبرز نصين: «عيون الزاء» (١٩٤٢) و«متحف
غريفان» (١٩٤٣).

[٤]

[عيون الزا]

«عيون الزاء» مجموعة قصائد غنائية - ملحمة تطلع من الحرب والنفي
اللاشرعي إلى جبال اليرنيه، لتمسك بأجفان الحية وتغني بالأوجاع لهب جمالية
العشق المقدس:

لا حَبَّ إِلَّا عبر الألم
لا حَبَّ إِلَّا ويقتل فيه الانسان
لا حَبَّ إِلَّا ويذوب فيه الانسان
لا حَبَّ للوطن أكبر من حبك
لا حَبَّ إِلَّا ونرويه الدموع
لا حَبَّ سعيداً.

المغني الفرنسي جان فيرا جعل هذا الكلمات على كل لسان وشقة. من
الممكن أن تكون صورة أراغون شاعر المرأة قد ترسخت في الأذهان على حساب
جوانب أخرى من فنه.

لا شك في أن قصائد «عيون الزاء» سهلة الاستذكار، لتسيجها الشفاف
وموسيقاها الشجية. وقد تكون خطوة فنية أولى نحو الشكل الغنائي
الأوركستراي الذي يتبلور في «مجنون الزاء».

في عيون الحية يقرأ غموض الأيام الآتية، ويستشف شمساً وقيامة من
ركام الموت. العيون زرقاء، ذات مدى، تصفو عندما يتألق الدمع في أفقها.
الحزن يمزج من قوس قزح يتقبه سواد أشد وهجاً من ألتي أيار. عيون الزا
سماوات تتكوكب الوان فيها، ومطر ينهمر ليخصب أزهاراً برية، ورادبوم يغزو
الكون:



عينك لشدة عمقها، رأيت فيهما وأنا انحنى
لأشرب،

كل الشموس تأتق
وكل المياتين يلقون بأنفسهم حتى الموت

ألوان التشكيلين والشموس والطبيعة تتألف لتعكس شيئاً من القى حدقتي
الزأ. أراغون راقي. اللون سجل كتابته، رصيد رؤا الحاملة تأملات الرغبة
وتداعيات الشوق وعطاءات العشق. في لوحته عن «عيون الزأ»، تستشف
عصب بيكاسو وخوان ميرو وهنري ماتيس الذي خصه برواية تحمل اسمه العام
١٩٧١.

العيون تسبغ شهوة اللون وعشق الضوء. يوسعنا تلمس تقنيات تشكيلية
في فضاءها: الانطباعية، التعبيرية، التجريدية، إضافة إلى لمسات عفوية، تفرق
في ايقاعية خاصة، وصولاً إلى ديباليكتيكية التجريد.

«مجنون الزأ» يجتري فنّ الابهار والدهشة. الحرفة تتعمق عندما يتكلم على
عيون الزأ أو عيون باريس. وجه الحبيبة عبيرة تلاوين ومختصر مفيد لقلق
وانفعالات.

يتجلى أحياناً خارج الميول. يعود إلى درجة الصفر في التجسيد..

العيون لوحة القصيدة. قصيدة اللوحة، في متاهات معاناة الحرب، بحثاً
عن حنان مفقود:

مرأتها السوداء صورة العالم
مشطها كان يجعد نيران كتلة من حرير
يضيء زوايا الذاكرة (..)

لا حاجة لذكر الأساء. فأنت تعرف أي ذكرى
تحترق في أتون أيام مهترئة.
في شعرها الذهبي، عندما كانت تجلس هناك
تسرح في صمت، كان اللهب ينعكس.



لهيب خصلة الشعر ليس فرضية يقول «المجنون» في «بيضاء أو النسيان».
في معترك «عيون الزأ» لا مكان للفرضيات. ثمة فقط مدى مفتوح على لا نهائية

«خبرة الحرب» التي هي المرأة كاشفة معنى المستقبل، ومحوره الاخلاقي الاساسي.

موضوعات «العيون» تواكب كل محطات اراغون، شاعراً وروائياً. في القصائد السوربالية، كما في روايات «عالم الواقع» وصولاً إلى «حكم بالاعدام» اراغون يعمق هذا المحور. يغيّر طرائق معالجته له. في «عيون الزاء»، يتضاعف الفراق الجسدي الذي تفرضه المعركة بفراق العيون التشاكية «هوى اليباء». في «اغني الرجال والسلاح»، يصف الشاعر:

«يا حبي، أنت عائلتي الوحيدة التي بها اعترف.
ابصرُ العالم في عينيك.
أنت تجعلني أحسنُ بالعالم.
وتمنحني معنى الشاعر الانسانية».

السورباليون مروا في «هلب العيون» كما يقول بول ايلوار في «عاصمة الألم». قبلهم سق أبو لينير في «كحول» و«قصائد منقورة» الموضوع، ناسجاً على منوال بودلير في «ازهار الشر» ولوتريامون في «أناشيد مالدورور» ومالارميه في «هيروديا».

أراغون الذاكرة العجيبة يستلهم إرثاً خصباً، غير أنه يعيد ابتكاره مشدداً على المأساة ومط عيون الحبيبة:

ذات مساء بهي
يحدث أن ينكسر العالم
قطعاً يجعلها البحارة تلتهب.
غير أنني أبصر فوق البحر تنالق
عيون الزاء، عيون الزاء، عيون الزاء.

يصرخ: «أين انت يا عبوفي؟» شفتها كأس لخمرة الحرب. بياض ذراعيها يشقه إلى خشبة العالم. الصور الشعرية في حضرة الزاء تحن، وتصوغ معجزة الولادة الجديدة.

[زمن الثورة]

«متحف غريفان» نصّ لا شرعيّ، ينبت وسط الكفاح والحرب. ثمان
قصائد مع مقدّمة بعنوان «السّمك الأسود»، يوقعها أراغون باسم مستعار:
فرانسوا لاكولير. الثيرة تحمل مؤثرات تفاعلت في كتابة هذه المرحلة:

لهات الحداثق عندما ينبليج المساء
أورلق الصيف عمق المروج
السونو التي كانت تحطّ على نافذتي
قلت لي على ما يبدو: السلام عليك يا مريم.
السلام عليك يا فرنسا، المقتلعة من الأشباح (...)
لم يكن أبداً عذابك أكبر ولا حبي أكبر
يا فرنسا، خصومي القديمة والجديدة
أرض مزروعة أبطالاً سماء مكوكبة طيوراً.

«متحف غريفان» قصيدة ملحمة - هجائية. كتاب زمن التمزّق، وُضع في
الصيف الرابع من الرؤيا. الزمن ليس للتأسي. إنما للثورة. من مهادنة الباطل،
يتنقل أراغون إلى مقارعته فوق ساحته. هتلر، موسوليني، بيتان «أبطال قلدرون
لهزلة مأسوية...».

اللافت أن الشعر السياسي يدفع أراغون إلى كتابة بيان فنيّ جديد بعنوان
«السّمكة السوداء أو الواقع في الشعر». يعيد رفضه القديم لنسق بول فاليري،
و«تسريحة السورالية» عاكماً العصر، وموزّعاً سهامه ضد رموزه السلفيين.

في هذا الاطار، يؤسس مشروع نظرية للملحمة: إنها شعر مناسبات.
ويزايد: «شعر الشعب ليس ارتناً في المعنى العنصري للكلمة، إنما في المعنى
الوطني». ويسلم بأن دور الشعر ليس في التشهير بثغرات الكون وشوائبه، إنما في
رصد واقع التاريخ.

العنوان المثير «السّمكة السوداء» يحاول التوكيد على الأهمية التعليلية للواقع
في الشعر، ضدّ الذين يستهويهم «السّر الغرائبي». ينظر أراغون لشعر موريس
سيف ونرفال ومالارمي ولوتريامون ورامبو، زاعماً أن نقطة الجذب في كتابتهم
تتواجد ضمن «خلجات جمالية» فلسفية تعانق الواقع في جوانيته الحميمة.

كان «مجنون الزاء» لا يفتح جهوده كثيراً. فيعود إلى ورشة التنبير حول «الواقع التاريخي في الشعر» بمناسبة إصداره «تأريخات الأغنية» (سكيرا، جنيف، ١٩٤٦)، مركزاً على أن الشعر يجب أن يكون وسيلة نقل للمعارف دقيقة ومعرفة ميتولوجية. في قصيدة «بروسيلاند» يعطي نموذجاً عن كيفية استعمال الأسطورة، والمدهش داخل سياق الجدلية المادية. المعركة الراهنة تفترض جهة مشتركة لا تشكل إلا ضمن الروح الفرنسية الأصيلة وإيمانها بالخالق.

نلاحظ أن المدهش اللحمي يستمر في دلالات تغايرية، تميزه عن المعالجة التقليدية في الشعر. من المعروف أن أراغون رفض المدهش الديني في «تحدي الرسم»، واعتبره نوعاً من «التشريح للحرية الانسانية».

في مرحلة «متحف غريفان» المدهش يستمر تجسداً لرمز أخلاقي يناقض العالم الذي ينبت في وسطه، غير أنه يتنامى ويؤكد على ذاته رفضاً لحرية تمرقها رقابة المحتل:

«في غابتي الآن، يتعايش المدهش الوثني مع المدهش الديني والمدهش اللا-ديني ومدهش الآلات والاعلانات الحديث»

أراغون يخطو ويبدأ في أفق نظري نحو تجسيد «مجنون الزاء» (١٩٦٣). الخطوط العريضة تتفاعل وتحتمر في غيلته. ولوتريامون يبقى عكازته الفكرية: «المدهش يجب أن يضعه الجميع وليس فرداً واحداً».

[٦]

[القصيدة - القبضه]

«بالفرنسية في النص» دوزنة إضافية لابعاد «بروسيلاند». غير أن طابعاً فجائعاً يهيمن عليها. أراغون يُفجع بتصفية رفاقه وإخفائهم. إنه «الشاهد على الشهداء» يقول كلود روا. وكان استمرار المأساة وتفاعلاتها اليومية سيلان على الكتابة الشعرية تأملات فلسفية في لعبة الموت والظلم. غلالات وجدانية في تنايا «الرحيل الطويل»:

لموت مرآة. للموت فراشات
نلر واحدة تلتهم حياتي من طرفيها.
للمرة الثانية لفظني المسخ من فمه

انني مثل جوناس الخارج من بطن الحوت
غير انني فقدت سمائي، مدينتي وأصدقائي.

الانشطار يسكن قلب أراغون بسبب الارتهان للحدث الخارجي. فصالده
المجدبة تستوعب المراثي التقليدية، والذكرى. وتؤكد على تعلق أراغون بـ «سباه
شبابه»، وتصاويره المفضلة وهي تتحدى الموت، بطاقتها الهديانية، ومشاهد
الانقراض والتي ترسمها، إضافة إلى «نظام الميثولوجيا الأبدية» في حلقاته
المتابعة.

عنوان «بروسيلباندي» يختزل هذا المنحى: «من غابة تشبه ذاكرة الأبطال
بأوجه غريبة». النغمية تحول القصائد الأخرى إلى اهزوجة خفيفة، موحية:



لأن الوزانين اغلقوا متاجرهم
ولأن كل عظمة طوت طريقها
اعانقك أيتها الأسطورة وأحولك تاريخاً.
أيها المستقبل الذي يشبه خطوط أيدينا

الشعر الأخير في مرحلة الكفاح يحمل عنوان «النفير الفرنسي». القصائد
لاقت نجاحاً شعبياً في العام ١٩٤٥، واعدت إلى الأذهان نصوص «قلب
متصدع»، ببرتها ومواصفات التراجيديا الوطنية التي تحملها.

«النفير» يوميات الألم والبطولة في ظل الاحتلال الغريب. لا تلتفت إلى
الماضي، المجهول بالتمايزات الاجتماعية، إنما تهجس بالمستقبل:
«بلدي، يا بلدي الذي فيه بحيرات تنعكس فيها حركات الهاربين وتتقلب ذاكرة
الرياح»

أراغون يدعو مواطنيه إلى حزم أمرهم لخوض المعركة الأخيرة:

أصبح بلدي أغنية العالم، موسيقى تختصر كل الآمال والآلام...
الذعر الذعر الذعر من الغاز



انزع فتاع الكلمات
وتحت تحمل الأفكار
أظهر وجهك من دون مساحيق.

النزاجدية الطوفان والخلاص:



نزعَت اليأس من جلدي مثل شوكة
سوف تكونين حاضرة إلى الأبد في كل ما أقوله
غيرت قلبي، أعدت تركيبي في صدري
يكفي ظهورك
لكي أولد من جديد واتعرف إلى عالم
يسكنه النشيد
الزأحي وشبابي.

ثمة ثوابت شعرية في هذه الكلمات. غير أن «مجنون الزأ» يثري إيقاعاته من كتاب إلى كتاب: «الشتاء شبيه بالغياب». نسمع «صريف أسنانه» في هذا المقطع:

المرأة الذهبية اقحواني
لماذا رسالتك مرة
لماذا رسالتك إذا أحبك
كفرق وسط البحر
من حفيف قوافيها
من حفيف جرائمها
يا حيي لم يبق

سوى كلمات كاحر الشفاء
كلمات مجمدة حيث يقع في الشرك
نهار ينبلج من دون أمل.

الغتاب يعلو، قبل أن يبدل ستار المجموعة الشعرية «غير المكتملة»:



أعشاب ذواعيك تربطني بهذا العالم
لا أستطيع الموت. من يموت ينسى.

[٧]

[المرأة مستقبل الرجل]

«المرأة مستقبل الرجل»: الديكور الشعري - الفلسفي في طور الاكتمال.
يوسع الزأ الدخول واحتلال موقعها إلى جانب هيلين، لور، القير، ايزولت،

فنيان، اسكالراموند. أراغون يرفعها وسط جغرافية العشق. لقد جرب كل
الأوزان، وطاف في كل الأمكنة وخط رحاله في الأندلس: معاً نجد في بلاد
العجائب اللثة الأكيذة بلون المطلق.

عند تقاطع الفلسفة والموسيقى يطرح أراغون أسئلة على نفسه:

لا شيء مكتسباً للإنسان لا قوته
لا ضعفه لا قلبه وعندما يظن أنه يفتح
ذواجه ظله بشكل صليب عندما
يظن أنه يملك سعادته
يطحنها
حياته طلاق غريب وأليم
لا حب سعيداً

...

يا حبي الجميل، يا حبي الحبيب غزقي
أهلك في عصفوراً جريحاً.

المرأة والنار، طرفاً الجدلية العاطفية، والزمن سيف الحرس بالنهاية -
البداية.

لكل إنسان قدر الشرارة
كل إنسان ظل عابر.

[...]

لويد أن أبوح لك بسر. الزمن أنت
الزمن امرأة. إنه في حاجة إلى التغزل والجلوس عند قدميه
مثل قستان برسم إعادة خياطته
الزمن مثل شعر طويل، مسرح
مرأة يغشيها النفس ويحلوها
الزمن أنت تنامين فجراً عند نهوضي
إنه أنت سكيناً يمتاز العنق.



[١]

[الشاعر الشعبي]

● في العام ١٩٣٣ تكلّمت على الآلية الطبقيّة في الاثام الشعري ثم تحولت الى شاعر شعبي يهوى اغاني وانشيد تتأقلا آف الخناجر . هل حدث اختمار انعطافي فيك نتيجة احداث خارجية ام ثمة تطوّر طبيعي مرّقه الى الرغبة في الانتقال من الشعر الفردي الى الشعر الجماعي ، تحت وطأة الاحتلال والحرب ؟

اراهون : الآلية الطبقيّة التي دخلت الى كتابتي في العام ١٩٣٣ لم تكبل المدى الشعري ، انما رفدته بافق معرفي جديد ، انطلاقة من معادلة العبور من الشعر الفردي والشعر الجماعي الى القصيدة التي تؤلفها الجماعة ، حسب منظور ايزيدور دوكاس .

إن ظاهرة التحوّل نفترض طابعاً أبعد من الفردية . وهي تترافق مع اختمار سياسي عام ونقلة نوعية في الوعي النقابي والعمالي والنضج الوطني . غير ان الالتحام الداخلي بمحركة الحريّات النفاية والعمالية لم يتبلور بشكل ظرفي او طارئ . لقد شتل جذوره في تربة قناعاتي الاولى التي دفعتني الى العدمية الدادائية ثم الى الفعل السوربالي البديل .

نعود الى الحرب العالمية الاولى . في خلالها تراءت لي حقيقة واحدة وسط الاكاذيب والتزيهات : هدم الجدار بين الاديب وجمهور الناس . ان اكتشاف ماياكوفسكي قد زلزل معادلات رؤيتي السابقة للكتابة ولواقع التواصل الثوري مع المجتمع . لا اخفي انني مع السوريين الآخرين ورثة ادب مسرف في دانديته وضوئه الاسود ولم تنعطف باتجاه الغربة الفنية الساخرة الا بعد تعرفنا الجزئي الى لوتريامون ورامبو وما لارميه وابولينير . الفت النظر الى كتاب « النار » لهنري باربوس ، وقد اسهم في شحذ وعيي لمحجريات المجتمع الفرنسي ، وقد كانت ذات طابع عنفي بين ١٩١٤ و ١٩٢٠ .

تساءلت بعد قراءتي « النار » وهي محرقة على اكثر من صعيد ، كيف ننزلق الى اتون الحرب من دون بذل اي محاولة لتفاديا . وعقدت العزم على التصدي لأي محاولة انجرار او استدراج الى الحرب بهدف دفع صوت المعارضة الفرنسية للعبة الدم والنار . اردت ان لا يتحمل وطني وزر دفع الناس الى الموت كقطعان الغنم . من هنا اؤكد على ان الانتفاضة ضد كوميديا التكاذب هي التي عجلت بتطوري السياسي واستطراداً الشعري . قبل ذلك فكرت بأي شيء يستطيع ان يحققه كاتب منفرد لايقاف مد الحرب . وبعد اطلاعي على رواية هنري باربوس تأكدت من انه بوسع الرواية ان تكون سلاحاً ضد الذين يوقدون نار الحرب او يؤججونها لتدوير جيوبهم . ولأن الشكل البوليسي الذي اعتمده باربوس في « النار » لفظ انقاسه ، توجب علي البحث عن شكل تغايري آخر ، فاخترت الشعر ليضطلع بهذا الدور ، الامر الذي استوجب النظر في قدرة استيعاب الجمهور للقصيدة - الافيش او الاعلان التي تفجر اكبر عدد ممكن من الآراء او الاعتراضات . في هذا المجال قلت انه من الضروري جعل القصيدة اغنية تردها آلاف الحناجر ، خصوصاً وان ثمة فقراء كثيرين لا يستطيعون شراء القواميس والمعاجم لكي يفهموا معاني الالفاظ ...

● ما هو تأثير ماياكوفسكي في بلورة مفهوم « القصيدة - الافيش » المكتوبة بهدف الاثارة والاستدراج ؟

اراقون : في العام ١٩١٩ لم تكن على علم بوجود ماياكوفسكي . غير ان مفهومنا للقصيدة - الاعلان كان مختلفاً عن مفهوم ماياكوفسكي ، الذي عالج ظاهرة القصيدة - الاعلان في سياق ضرورات الثورة البلشفية . قصيدتنا كانت نظرية . ونجد في اول كتاب لبروتون « جبل من تقوى » قصيدة تدعى « فستان -

لغزاً ، وهي كولاج لقصاصات صحف واعلانات ولوحات تشكيلية . بررون
كتبها لكي يعلقها على الجدران كأبي اعلان والترويج لبياناته السوربالية .

اسوق هذه المعلومات لأؤكد تباين الطرقات واختلاف القنوات التي
دفعني باتجاه شكل شعري شعبي يمسد ثوة لو يدعو لها . وقصيدة « ورود
الميلاد » التي حثت بها أول دفعة من الرفاق الذين أعدموا لثبوت اشتراكهم في
حركة المقاومة تؤسس لهذا النسق من الشعر الثائر :

ميلاد يا ميلاد . هذا الشروق الضئيل .
اعداد اليكم الرجال الطمحي الايمان
الحب الذي يموت للرء بشجاعة لاجله
والمستقبل الذي يعيد الحياة الى الموت .

● تستلهم مبدأ لوتريلمون في هذا المجال ، ومن المعروف انه الاقل شعبية بين
الشعراء القرنين ؟

اراخون : لغة لوتريلمون تمتلك قوة التقص . اهم منها مستوى الحياة والرؤيا في
شعره . خصوصاً استشراف المستقبل في الحياة والرؤيا . معه تنهار الحدود بين
حالة الخلق الشعري وحالة الجنون . وقد بقي فترة على هامش لعبة العرض
والطلب لسادته ودائيته والضوء الاسود الذي يثال من شعره .

اكذ ايزودود دوكلس (لوتريلمون) ان الشعر يجب ان يكتبه الجميع وليس
من اجل الجميع . ولذا قلنا انه شاعر غامض ظل على هامش الوهج
الجماهيري ، فيمكننا عندئذ ذكر شعر القرن الثامن عشر وجزء من نتاج القرن
التاسع عشر الشعري والرمزيين مثل فيليه - غريفان ، وقد كانوا اقل شعبية من
« اغاني مالدورود » او « الاشعار » .

للمهم هو موقف حفة من الشباب تجاه القصيدة وقدرتها على التوجه الى
الجميع ، ولولاقت رفضاً وهزماً . لعبنا ورقة شعبية الفعل الشعري وحضوره
الوطني وطرحنا اسئلة حادة ، مصيرية . بعد التطور الذي عرفته انضجت مفهوم
القصيدة التي هي صراع بين الجرح والسكين ، والحلم والواقع :

كأنك عن ضجيج اوركسترا لي . ثمة فقراء كثيرون
لا يستطيعون شراء قواميس ومعاجم



يفهمون بواسطتها معاني الالفاظ
انهم يفضلون ويحبون الالفاظ العادية
التي تسمح لهم بترديدها .
اجيبك انني سافعل
سوف انشد ما ينشده كل فم .



[٢]

[فجيعة قلب]

● انخرطك في المقاومة الفرنسية اثناء الاحتلال الهتلري أضفى على شعرك طابعاً نضالياً بارزاً ، وهو الجزء من قصائدك الذي تدعوه « شعر المقاومة والكفاح » ، فهل ضحيت بالجمالية الشعرية من اجل الشعارات الشعبية ؟
اراغون : طوّرت شعري تدريجاً وفق قنوات متناقضة . النموذج الاول نصيدة سيئة تدعى « الجبهة الحمراء » ، ويسببها تعرضت للملاحقة بحكومة تارديو . بعد ذلك انتقلت إلى مدار شعر شفاف ، حاد ، عصبي ، لا يكون شكله التعبيري مثار جدل . بوسع النقاد طرح اسئلة حول مضمون هذا الشعر . ارفض ان يكون الشكل الغاية النهائية للقصيدة . انها عشة تزدهر ايام الاستبداد وندهاء لتعزيز روح النضال والتحرير . في فترة المقاومة عانيت كثيراً من الناحية المعنوية ، خصوصاً واننا كنا نجهل ما يحمله الغد من مفاجآت ، فمحوّت قصائدي حول النشاطات الثورية ، علناً وسراً ، وكان لها تأثير كبير على الرأي العام ، بعد ان تحولت اغنيات ظهرت كلماتها في مختلف المنشورات السرية .

هذا لا يعني انني من اتباع اللغة السوقية في القصيدة . اردت العودة الى جذورية التقليد الوطني ، ومنها تنوعت محاولات طيلة عشرة اعوام ، ولم انشر إلا جزءاً يسيراً منها ، لأنني مزقتُ قسماً وفقدتُ قسماً آخر ، خصوصاً في خلال حرب اسبانيا . وبعد العام ١٩٣٩ بدأت سلسلة شعرية جديدة ، اولها قصائد « فجيعة - قلب » بين ايلول وايار ١٩٤٠ .

المفصل التاريخي بين طرفين شعريين هو تاريخ ١٠ ايار ١٩٤٠ . بالنسبة الى الشكل ، ثمة حقل ظاهر ونأمل في قدرات العروض الفرنسي ومحاولات لتفجير مكنوناته التعبيرية . تشبثت بالاوزان والايات التقليدية ، على الرغم من انها ليست مسرفة في كلاسيكيتها كما يعتقد بعضهم ، الى درجة التقليد الاعمى

لقد بحثُ في تطوير البنية الكلاسيكية للبيت الشعري من الداخل .
 تبلور ذلك في تنوع الاوزان وتفتت الايقاع المتداول وتواتر الرتيب الجرسُ
 القافية . نعم ، احتفظت بالقافية ، لانها روح البيت الشعري ، مشدداً على
 ترابطها وتكاتفها النغمي والدلالي . وفي الوقت ذاته حافظت على المقطع
 الشعري . غير انني حرصتُ على اعادة تركيبة من اجل اغنائه ، مسئلهاً خطي
 ابولينير الذي زاوج ببراعة بين التقليد والابتكار ، مبدعاً قالباً حديثاً للعروض ،
 قد يبدو مستهلكاً في ظاهره وكأنه وزن البيت الشعري الكلاسيكي ، من دون ان
 يكون كذلك بالضرورة ، مع طاقات تعبيرية لم يستوعبها البيت
 الكلاسيكي . . .

مع عزلة ايام الحرب العالمية الثانية ، دونت يوميات الحزن واليأس في
 « فجيعة قلب » . ويعود الفضل لـ « المجلة الفرنسية الجديدة » ولادلين رينو من
 « الكوميديا الفرنسية » في ترويج اشعار يلونها ضوء الهزيمة . ثم نشرت
 « الفيغارو » مقتطفات من المجموعة ، الأمر الذي جعلها في متناول القراء وعمى
 عن رقابة حكومة فيشي . لاشك في انني لجأت الى « شيفرة » خاصة لكي لا
 يفضح امر القصائد . « رولان » كان يعني « المقاومين » الى جانب رموز ومفاتيح
 اخرى . ولم يصادر سوى عدد من مجلة « كونفليانس » يضم احدي قصائدي
 بعنوان « ميتريدات » ، بناء على امر وزير الاعلام آنذاك السيد ماريون ، الذي
 لاحظ تلميحات الى المارشال بيتان . تقول ميتريدات :

لا اعرف لماذا تشنني افكاري الى
 الثلج الذي يتشبث حتى الآن بقمم « ريفيه » .
 ان ترمل اورفيه قد استعاد موقعه .
 في حال نزولي اعثر من جديد على « نامفيه »
 هل « نامفيه » هي « نامفيه » [NYMPHÉE] حيث
 تدق الابواق

ياب من حجارة يطل على كل مأساة
 حيث الشفق المقموع ينسلخ من العاصفة
 والثلج تسمرد في قلب الحريق .
 هذا الكون المصنوع بشكل سيء ، اي اله

يرسمه من جديد
متبريدات اوباتور يجد نهايته هنا [...]

في دوامة حصارات من كل نوع ، جربت ابياتا ، هي عبارة عن الغاز او احاجي تختار حواجز الرقيب وتخزن ايماءات وتلميحات من فرجيل . غير ان الرقيب اكتشف في نهاية العام ١٩٤٢ ان « نامفيه » بلد يسمى « كيرتش » . بهذه الطريقة اصبحت القصيدة اداة لتهرب الافكار والطروحات السياسية المضادة .

[٣]

[اجل من الدموع]

● اللات ان عدداً من قصائد « الكفاح والمقاومة » تتسم بايقاعية نغمية عذبة ، الامر الذي يجعلها سهلة للحفظ وتطير على الشفاء اهازيج وجدانية ومواويل ذاكرة عاطفية ؟

اراعون : هذا رأي خاص تصوغه بحرية المتذوق للشعر . بالنسبة اليّ بذلت ما في وسعي لمواكبة الحدث والتفاعل معه شعرياً . ليس بوسعي القول انني حرقّت المراحل في كتابتي الشعرية . اجتزت « صحراء » التجريب ، ضمن مجهود بقي سرياً في مجمل ظروفه .

الحدث السياسي لعب دوراً في بلورة توجه شعري حاد قائم على القبض على الشرارة الوطنية وترجمتها في سياق ايقاعي حاسم . ونزولاً عند طلب الجنرال استيفا ، كتبت قصيدة « اجل من الدموع » التي هي جواب على دريولاروشيل . وكان قد شجب تحركاتي في صحيفة « دوريو » الصادرة في ضاحية سان - ديس ، واصفاً اياتي بـ « المكوك الاحمر » . قلت لدريو :

احلام تملأ الهواء الآتي من آول .
انها جدد قريّة من قلبي اذا تكلمت بصوت عال .
عندما تكون البحيرات صفراء بالأس والسانتونيغ .
وقد ملأتها خطوط دبابات المتصرين .

بعد ذلك اضطرت مع الزا الى ترك حياة الكفاح العلني التي استمرت حتى ١١ تشرين الثاني ١٩٤٢ ، أي بعد نزول الحلفاء في افريقيا الشمالية واحتلال مدينة نيس ، والانخراط في المقاومة السريّة . عندئذ لجأت الى الاسلوب المباشر في التعامل مع الناس والاحداث وطوّيت صفحة التلميح

والإيماء . فقد أصبحت صعب المثال في مجاهل البيرنيه ، الامر الذي حداني الى كتابة « اهزوجة الذي غنى في العذاب » ، ردّاً على تصفية غبريال بيرى .

● من المعروف انك عمقت مفهوم الحب والعشق في خلال اقامتك القسرية في المناطق الجنوية من فرنسا . فهل كنت في مواجهة « الزا جديدة » غير تلك المرأة الروسية الشاحبة التي تعرفت اليها في احلى امسيات باريس الخريفية في العام ١٩٢٨ ؟

اراغون : الزا امرأة مقاومة من الدرجة الاولى . تنقلت معي في منطقة « ليون » والبيرنيه ، وصقلت عود المقاومين ، دافعة عنهم اشباح اليأس واوهام الانتصارات المجانية . بين حين وآخر كانت تصدر صحيفة بعنوان « الدروم بالسلاح » قال ايف فارغ انها افضل صحف المقاومة . وقد اعادت رواثياً سرد احداث المقاومة في كتاب نال جائزة غونكور بعد التحرير . اما كتاباتها في ظل المرأة الهنترية كان يعتمها حملة الحقائق الذين يقومون بعمل اتصال بين خلايا شبكة المقاومة ، من دون ان يعوا ماذا تحمل حقائبهم .

مجموعات مختلفة من قصائد الكفاح والمقاومة انجزته في الثكنات او في غرف الانتظار او على شاطئ دنكرك . نسجت الزا على متوالي والتزمت جعل كل نص يشارك في المعركة بشكل مباشر . وكتاباتها التي تنضح المأساة على استعدادها للموت في سبيل رفاقها للمقاومين . كما انها كانت تستقبل الفارين من وجه الاحتلال في ظروف صعبة للغاية . لقد عانت الكثير معي ، خصوصاً وان اعدام الاصدقاء والرفاق كان امراً طبيعياً ، كما ان اي فكرة او عمل في سبيل الوطن وحرية التعبير قد يكونان جواز سفر الى العالم الآخر .

لأن الزا كانت دوماً الى جانبي ، كسبت أكثر من نصف المعركة . معها ذهبت الى كاركاسون لاقابل الناشر غاليمار طالباً اليه ماذا بوسعه ان يفعل معنا . غاليمار غسل يديه من أية مساعدة يقدمها لنا . فبقينا في كاركاسون وكنا نتردد على الشاعر جويوسكيه الذي اصيب بشلل نتيجة جراحه في الحرب . هنا التقينا جان بولهان وزوجته جوليان بندا وجان شلومبرهر ويوديس وايلد ، أحد اول العلماء الذين سقطوا امام طلقات هنلر . هذه الوقائع تعيش في روايات الزا الـ ٢٣ . وقد تداولها رفاق مقاومون مثل جان بريفو ، ستانيسلاس فوميه ، غابريال شوفاليه واوغست انكلز .

● هذه الاسباب « مجنون الزا » هو الكتاب المفضل لديك بين كل مؤلفاتك وهل فيه يصل الالتحام الروحي مع الزا الى درجة الصوفية الاكثر اشراقاً؟
[٤]

[انتهى كل شيء]

اراغون : بالطبع . السبب بسيط . ان حياتي اخذت المنحى الذي وصل
اليوم الى هذا المطاف ، بسبب امرأة تدعى الزا . عشنا معاً حتى ذلك الصباح
الذي استفاقت معه ووضعت يدها على كتفي وقالت : انا راحلة . لقد انتهى
كل شيء . فصرخت بها وقلت : ماذا تصنعين ؟ واجابت : انا متأكدة بان
صاعتي قد انت . استبقت ساعة موتها . بعد نصف ساعة على هذا الكلام ،
انطلقت كتلة الحب والعمل التي تسمى الزا .

● هل كانت مريضة في الفترة التي توفيت فيها ؟

اراغون : لم تكن مريضة ، بالمعنى الحصري لكلمة مريضة . كانت مرهقة
بسبب الحياة التي امضتها الى جانبي ، خصوصاً بسبب نوعية المهنة التي كنا
نمارسها معاً ، اي الكتابة والنشر . لا تنس اننا اجتزنا محقة الحرب معاً ، او
بالاحرى الحروب الثلاث . وكانت تقوم باعمال قاسية اثناء مقاومتنا للاحتلال
الالمانى . ذات يوم ، بسبب ظروف الحرب اضطررنا الى الانفصال عن بعضنا ،
مما ازعج الزا . فقالت لي : اذا استمرت الامور على هذا الشكل ، فسأتركك
وارحل . فانا امرأة ولا يسعني القيام باعمال انتحارية .

اخذت تهديدها على محمل الجد ، واجريت اتصالات مع اللجان المسؤولة
لتغيير طبيعة عملي . الصعوبات تركت اثلاماً من الألم في علاقتنا ، وحاولت
تخفيفها وهدفي ان تبقى الزا الى جانبي والى جانب المقاومة الفرنسية .

في السنة الاخيرة من حياتها ، تعرضت الزا لصعوبات صحية . غير انها
كانت تتجاوزها كل مرة ، وتتصرف وكأنها في حالة طبيعية . اما انا فقد كنت
متأكداً من ان هذه العاقبة مجرد مظهر خارجي .

● نقرأ في كتابك « حكم بالاعدام » تشيداً وجودياً يرفع الزا التي تسميها فوجير
الى مرحلة اللهمة والرائية ؟

اراغون : الزا كانت اكثر من نصف حياتي . انها ثلاثة ارباع حياتي . وطفولتي
قد هيأتني بكل تعقيداتها والوان عذابها الى التعلق بالزا والقيام بها حتى الجنون .

اليوم اتساءل لماذا امشيت بعدها . انها وقاحة مني .

مع الزا ، تفجّر الحب غامراً الناس والعالم . فيه تساوى اللذة والخير ، والانسان والمستقبل . انها النقطة التي تكلم عليها بروتون حيث تتلاقى المتناقضات وتتصالح .

انادي الزا : « يأتي يوم يا الزا ، فتصعد اشعاري الى شفاء تكون قد شفيت من مرض الزمن الحاضر الغريب ، فترقظ شاباً على خفقان القلوب . عندئذ يدركون ان الحب ليس هي في الجسد فحسب وانه ليس صحيحاً ان الزمن يقضي على الحب . الحياة والحب صنوان حتى النهاية . ثمة انواع من الحب معقودة موثوقة كالداليات المعرشة . كما ان الحمري يبقى مناسباً في العروق ما دامت حياة تختلج فيها . . . »

بين يدي الزا عرفت انني كائن موجود . اصمّ حيال كل انين لا ينبع من فمها . لم افهم الألم الا عندما توجعت . لها يختصر درب الصليب . اسمها يجتزل العالم كله والعصور ونشيد الاناشيد ورؤى القديسين . جحيمي هو جحيمها . انها ظمائي . منها شرمت كما يشرب الناس من عيون الماء .

بعضهم لا يفهم هذه الحقيقة التي تضرب جنورها في عمق وجودي وشرارات كل افعال الكتابة عندي . الزا تجسّد لكل الاصوات والاصداء ، والازمنة والامكنة . بعدها انا خارج الزمان والمكان . فقدت توازني الروحي والعاطفي . كنت دائماً افكر بان حوادث حياتي المرهقة ستخطفني قبل الزا ، إلا انها رحلت قبلي ، وتركتني في قاعة الانتظار .

[٥]

[رقاص الساعة الاخيرة]

● في قصيدة « الغرف » (١٩٦٩) اصداؤه لألم سوف يفجع بفقد حبيب . ومن المعروف ان الزا توفيت بعد عام واحد من صدور هذه القصيدة المضجرة قللاً كونياً ؟

لواغون : « الغرف » قصيدة الزمن الذي لا يمضي . اهديها الى الزا قائلاً : « لومعون علماً لمضيتها وتجاوزتها كل غياب لك . خلاصة اربعين عاماً من الحب الشظف اختزلها في قصيدة تتراوح بين الماضي والحاضر . كل شيء يمضي .

انه زمن الحب الذي يدعوك الى الاستراحة حتى النفس الاخير ، حتى آخر الكلمة الاخيرة . ثمة نبرة نذكرُفُ بشعر « الرواية غير المكتملة » التي هي عرض لسيرتي الذاتية . الحب ليس عاطفة قد مضت . انه تنويع للوجود على الرغم من تحمل طعم الموت في افواه عاشقين . الحب . الزمن . الموت . اقايم شعرة تؤكد على حضورها في مأساة العالم وتمزق اصحاب المثل والطوباويات : مع « الغف » تصطدم القصيدة بحدودها القصوى كلفة ، تؤثر دراماتيكياً الى حدود الشاعر في الزمن ، كما الى انهيار الزمن في الشاعر وهو يتشظى في ايقاع لا يعدو كونه اهتزازاً مروّعاً لكتابة الاعماق المظلمة ...

● الزمن هو المشكلة الاساسية في القصيدة والرواية المعاصرتين . واشكالية بناء الرواية هي اشكالية معالجة الزمن فيها . من الواضح انك اصطدمت بجدار تشكيل الزمن روائياً وشعرياً ، مثل بروست وفرجينيا وولف وتوماس مان وفولكنر وبول فاليري والبير كامو وبيار ريفردي . ما هو الجديد على صعيد زمنية « العيون والذاكرة » و « الرواية غير المكتملة » ؟

اراغون : عقارب الساعة البطل السري في اي كتابة شعرية او نثرية . نعم تكتكتها عند كل المنعطفات وداخل النسيج الروائي . وقد وجد الشعراء حلولاً مختلفة لقضية الزمنية في القصيدة ، وفق امزجتهم وقدرتهم على تطويع الروزنامة والتواريخ . بهذه الطريقة سيطر الزمن البلاذكي على الرواية في القرن التاسع عشر . انه ليس الزمن الروائي الوحيد . ستنال ابتداءً زمنية اكثر دقة ، لا تنطوي على تقطيعات عشوائية مثل بلزاك .

على اي حال عندما يكتب روائي ، فانه يتكرر دوماً زمناً روائياً . اندريه جيد صارع تين الزمن في رواياته ، وجعله مرتبطاً بفلسفته في الحياة .

نعرف جيداً ان الروائيين المعاصرين يلجأون الى تقنية « الفلاش-باك » كما في السينما . في « الاسبوع المقدس » استشرّف المستقبل خلافاً للعودة الى الماضي . كما في « العيون والذاكرة » و « الرواية غير المكتملة » تنويعات على الماضي والمستقبل ، ونقر على اوتار الحلم والوهم . كما ان الرؤى تنحصر شريط الزمن والخيال وذاكرة الاشياء .

في « جنون الزمان » سبقت تسلسل للزمن وعرض لمسار حضاري في

نحيته وخطبه . فالمطولة تاريخية ، وتدور حول افقين : الواقع ومعطياته
والمستقبل وكيف سيكون . من هنا تغلّوية المجنون وإيمانه بأيام سعيدة طالعة من
رحم الاحزان ...

الحوار الخامس:

« مجنون الزا »: المرأة والمعرفة



● البرسمي في ، كاتدرائية القصر .

القسم الأول

النشيد الأوركستري

مطوّلة « مجنون الزا » ظهرت في العام ١٩٦٣ ، بين دروتين روائيتين :
« الاسبوع المقدس » (١٩٥٨) و « حكم بالاعدام » (١٩٦٥) .

اراغون يدفع الى ساحة كتابة اوركسترالية - ملحمة بكل تجاربه السابقة ،
ومحمّد في شكل شعري بالغ التعقيد فلسفة هادفة تتوسّل قنوات القصيدة
والرواية والصور الكيميائية ، يجمل هواجسه ورؤاه التي نثرها في نصوص
الماضي والحاضر .

٤٥٠ صفحة مرصوفة كالكاندرايات الغوطية . انها توحد في سلك
غنائي - اسطوري بين الزمن والحب . حبّ الزا الذي شكل موضوعاً اساسياً في
كتابات سابقة يتجذّر داخل رؤيا تاريخية تستشرف مجيء الزوجين الى الارض .
الحلول الزوجي بشر به النصوص الشرقي ، واجهض في غرناطة بعد انتصار
الملوك الكاثوليك . المجنون يحسد بالمستقبل . نبوءته تزن العالم بميزان احتمال
تجسيد الحب الزوجي في سياق تاريخ متغابر .

طرفا تجسيد الحبّ يراوحان بين الدونجوانية من جهة ، وبين مغامرة
شانونريان وناتالي دونواي من جهة ثانية . في عصرنا « الحديدي » اليوم هل
يمكن للانتصار الذي يرمز اليه اسم الزا ان يتحقق ؟

« لا حب سعيداً ، كتب اراغون في العام ١٩٤٣ ، وسط دوامة الوطن
القاتلة . غير ان « المجنون » يطرح املاً في العام ١٩٦٣ حلم الحب والسعادة :
« سعيد من يموت حباً » . الحلمان يتمزقان تحت مطارق التاريخ . الحضارات
تظهر عورتها في ازمة انشطارها ، في هذا المناخ يتبلور الامل في كسر الحتمية
التاريخية . والايديولوجيات تقاس بقدرتها على رفع الظلم اللاحق بالمرأة .
فالحب الذي هو مادة غنائية رفيعة ، يتحول عندئذ الى الرؤيا الملحمية :

قالوا لك ، انك لا تملك لا ذراعاً ولا روحاً

الجنة بيعت الى الله بسر

ادفع حياتك مقابل مبادلة سامية .

[١]

[٦ قصائد وخاتمة]

المطولة تتطور في ستة اقسام وخاتمة . المجموع يساوي ٢٠٠ مقطوعة
شعرية - نثرية ، يتبعها معجم يضم مصطلحات تاريخية ، لغوية ، وفلسفية ،
مع اشارات تفسر العبارات العربية التي يستعملها المؤلف .

المقدمة والنشيد الاستهلاكي يعرضان الظروف والالهامات التي تضافرت في
صياغة الأثر .

الفصل الاول يدخلنا الى غرناطة العربية عبر سلسلة نصوص ترسم الوجه
الخاص للتدلس الاسلامية .

قصيدة « بورصة القوافي » (صفحة ٢١ - ٢٣) تتناول مباشرة النزاعات
الادبية بهدف التوكيد على المستوى الثقافي للمجتمع الاندلسي ، الشغوف بكل
طبقاته ، بالشعر والفلسفة . وصف لأبي عبد الله (صفحة ٢٥ - ٢٧) يظهر ان
مملكة غرناطة الصغيرة تعيش لحظات التآكل . ثم يسوق اراغون حكاية تعود الى
العام ١٩٤٠ ليعلم ان له لن يكون اقصى على ابي عبد الله منه على بول رينو .

اغنية جاسوس من قشتالة (صفحة ٢٩ - ٣١) تشير الى وجود مقلق
للمدعو على ابواب المدينة . ملاحظات سريعة (صفحة ٣١) توميء الى الافول
الحتمي للسيطرة الاسلامية . المؤشرات ظاهرة في انحسار ثقافي وميوعة اخلاقية
بالنسبة الى معتقدات الدين وافكار ابن زيدون والغزالي .

في سوق الاقمشة نتعرف الى قيس العامري ، اي المجنون الاندلسي
الذي يغني حبيبته الزا :

المجنون الاندلسي تجراً على تقاليد شعرنا
وربني النشيد الزجل العامي الذي ابتكره الكافر ابن باجة
لقد اختار كوثني يجهل طريق الحجر الاسود
ويقدم عبادته المثيرة الى امرأة غريبة عن الاسلام .

كيف ننظر الى حبّ المجنون . هل ثمة هرطقة ما في ثاليه المرأة واسياغ
مواصفات عليها لا تنطبق إلا على الخالق ؟

اراغون يحارب « الكاذب النقية » في « مجنون الزاء » ، ويناهض الذين
يعملون على سيادة مناخ الاستلاب الاجتماعي : نهاي الاحلام ، تجار جائعين ،
عاهرين في السر (غرناطة التي اسمها حياة) . في غرفة « المجنون » في اعل
غرناطة ، وفي عمق اليازين ، حي شعبي ، في مواجهة الحمراء ، في اي مكان
نقرأ اسم الحبيبة على الجدران وجذوع الاشجار (التي اسمها يكتب اشكالاً
متغايرة - صفحة ٥٥) .

« اناشيد المجنون » يجمعها ولد يدعى زيد ، يُشغف بقائل الزجل وتعليقاته
بعد كل قصيدة . اراغون يتكلم هنا بشكل ثوريات على حياته الشخصية مع الزا
نربوليه .

يدور الفصل الثاني بعنوان « الحياة الخيالية للوزير ابي القاسم عبد الملك »
حول تاريخ اعادة فتح الاندلس من وجهة نظر المهزومين . من هنا اهمية
قصيدتين سياسيتين « وناه الاندلس » و « ما تقوله العامة » في فضح الخلافات
الصلالية ، وسط مجتمع انتخابي .

الفصل الثالث : ١٤٩٠ يصف ابي عبد الله ملكاً على الحمراء في « آخر
شئ من اللامبالاة » . غير ان الامير يتأكد بعد نبوءة فقير من انه آخر ملك عربي
هل الاندلس . الحوار الذي يعقده مع امه عائشة (صفحة ١٣٦ - ١٣٨) يظهر
قلق وتوجساته من المستقبل . انه رمز لمأساة انسانية بعد التركة الثقيلة التي
يعانيها من الذين سبقوه على العرش . حزنه ينبع ايضاً من انشطار الزمن الذي
يرري فيه شعوراً مريراً بالخيبة (صفحة ١٤٥ - ١٤٦) . ابو عبد الله يتكرر بزي
حمال ويحضر اجتماعاً ليلياً يعقده الفلاسفة ، مشعوذو العقل ، في خط مفاهيم ابن

رشد العقلانية . يعلمونه ان تقدم المعرفة مرهون بتخلص الضمير من معطيات العجائب والاسرار . بهذه الطريقة تولد المساواة بين الناس ، الذين «جلهم ملوك وابناء ملوك في ملكوتهم البشري» . التقدّم يتطوّر في وحدة متشابكة لكي يعجّل بحلول «جمهورية الناس العقلانيين» . من هنا المستقبل فكرة جديدة في الاندلس .

يدور جدل حول المستقبل (صفحة ١٦٠ - ١٦٢) واضعاً وجهاً لوجه الحوار ، وهم جماعة متمزّنة فكرياً ، تعتقد ان الله هو من ينكر حالاً وجوده ، والمعتزلة الذي يعتبرون العقل رديفاً للإيمان ، ويستندون الى الفلسفة اليونانية ، لاختيار هذا النهج الفكري او ذاك .

اراغون يتدخل في الجدل بواسطة المغني الاندلسي ابن الامير . هنا مقطوعة «زجل في المستقبل» (صفحة ١٦٤) ذروة «مجنون الزا» . انها بحث مكثف يستكشف غوامض الآتي من رَحْمِ المجهول . المستقبل ليس سوى مرحلة ، معبر تدريجي ، تصاعدي فوق ارض يقضمها اليؤس : «اقول لكم خُلِقَ الانسان من اجل المرأة خُلِقَ من اجل الحب» . يجب ان تقتسم كل شيء . الخير الابيض والقبل الدامية

حصار غرناطة (١٧٢ - ١٧٧) يباغت العرب . في مجلس الملك ، يطلب الاعيان التفاوض مع الملوك الكاثوليك بهدف الحفاظ على الملكيات الخاصة ويرفضون اعتبار الشعب جيشاً مدججاً للقتال . ثمة مقارنة هنا بسقوط باريس في العام ١٩٤١ وتلميحات الى ايام فيشي .

الفصل الرابع بعنوان ١٤٩١ . يتألف من مجموعة قصائد تدور حول علاقة الانسان بالزمن . القصائد واضحة من هذا القيل . انها «الساعة» ، «الشتاء» ، «الربيع» (صفحة ١٩١ - ١٩٤ - ٢٠٠)

ابن الامير النجدي المعروف بـ «المجنون الاندلسي» يمثل امام العدالة بسبب هرطقته : ثمة جريمة ضد الدين في تأليه المرأة (المحاكمة - صفحة ٢١١) . ان جنونه ليس سوى قناع لإلحاده . يرمى به في السجن ، الى جانب اسرى آخرين ، بينهم زان وفيلسوف . (٢٢٧ - ٢٣٢) .

في غضون ذلك ، كان الحصار يضيق حول غرناطة . الملكة ايزابيلا تصل

الى « يناييع دوغوتيار ». غير ان هفوة من قبل مرافقتها تضرم النار في كل المعسكر المسيحي . بين المحروقين الشاعر والمؤرخ الفرنسي جان مولينييه . العرب لم يستثمروا الحريق لرص صفوفهم . وتحولت غرناطة مسرحاً للمناوشات والغزوات الداخلية : « هذه المرة تأكد انتصار الفوغاء . وظهر المشنجون من جديد في الساحات . بعضهم حثّ المستمعين على التسليح ضد المعتدي الفشتالي . بعضهم الآخر رأى ان الحياة في المدينة نفسها . وكانت اصابعهم تشير الى الامير او الحزب العسكري او اليهود » (٢٤١) .

خوفاً من انتفاضة شعبية ، لجأت الشرطة الى اعتقالات مفاجئة . وحشرت المواطنين في زنزانات باردة ، للحؤول دون ردات فعل غير متوقعة (المظفر ، السارق ، البشع آخر القادمين - صفحة ٢٤٨ - ٢٦٠) .

السجانون يجبرون المجنون على الغناء في الزنزانة ، والقائد موسى يستدعيه الى الحمام (صفحة ٢٧٢) ثم يطلق سراحه . فيعود الى غرناطة ، موطن حبه المقدس (زجل الغياب وصلاة الزا - صفحة ٢٧٧ - ٢٨٠) .

ابو القاسم يطلب من ايزابيل وفرديناند مهلة ٢٤ ساعة قبل استسلام غرناطة . في هذا الوقت كانت جموع غفيرة تقصد ابن الامير طالبة اليه ان يكشف مستقبلها . وابو عبدالله يدعوه ايضاً الى الحمراء لكي يتكلمان معا على المستقبل . الطاعون يضرب ابواب المدينة : انه من عمل اليهود قال بعض الشعب اليائس ، الملوّح بالعصي والفؤوس .

في مساء الخامس والعشرين من صفر ، وصل الغرناطيون الى اوج الالم والعار . فاتجهت ضرباتهم الى بيوت اليهود . ليلة طويلة كخزانة مقلوبة . حتى سمحا ، التي يعني اسمها الفرح ، عنفت وقتلت ، وهي خطيبة زيد . القصيدة التي تلي « الفاصل الدموي » تشجب الاسلامية (صفحة ٣٠٣) .

« عشية اخذت غرناطة » ، عنوان الفصل الرابع ، تتناول الساعات الاخيرة من المملكة ، قبل الاستسلام . المجنون يصاب بعارض صحي ، ويلجأ الى مغامرة الفجر . (المغامرة - ٣٣١) .

تكلمة الاحداث ينقلها النا زيد في مذكراته . فصل « المغارة » يتوزع على مجموعة نصوص شعرية - ثرية تعمق موضوعات عالجلها اراغون ، لكن على ضوء العصر الذهبي الاسباني (الخلفاء - ميلبيه او المهنتدون - دون جوان في الجبل

المقدس - يوحنا الصليب) اراغون يتوكأ على معطيات ثقافية - حضارية لتقويم الارث الصوفي العربي - الاندلسي والتشويحات التي لحقت به . في السياق ذاته ، يؤكد على مفهومه للحب والزوجين والحلول عصر الزا .

الخاتمة (١٤٩٢ - ١٤٩٥) تبدأ بـ « اناشيد القرن العشرين » . انها تمجيد لكل الموضوعات الغنائية التي طالعناها في الفصول السابقة .

[٢]

[تروبادور اندلسي]

قد يبدو لأول وهلة ان اراغون يستهدف عرض معلوماته الواسعة وحذائقه التاريخية ، من خلال تقصيه الموثق والمنهجي للحضارتين الاسبانية والعربية . غير ان مقارنة دقيقة للمطولة تؤكد على ان « مجنون الزا » اختزال لمسار طويل ومعقد من الكتابة . اراغون يستشرف اجواء فلسفية - ميثولوجية بعد ان راوح طويلاً فوق براكين السياسة والايديولوجيا . الحب في مرحلة « المجنون » لهيب ما ورائي ، تجاوز للزمن في تسلسلته الحتمية ، معانقة للنبوة على تخوم الولادة والموت .

يقول اراغون (ملاحظات اوردها جاك بيرك في مداخلة « زجل من الاندلس ») ان بن بللا دعاه العام ١٩٦٢ لزيارة الجزائر . في مطار اورلي راودته فكرة « مجنون الزا » ، ترسم مرحلة ما بعد تحرر المغرب العربي من الاستعمار . « اردت ان اشيء بهذا التحرر . . . يتابع اراغون ، لذلك تعمقت بالشعر العربي كما ترجمه مستشرقون امثال لوي ماسينيون . ودخلت الى مجاهل الكتابة والصرف والنحو . اعجبيني بشكل خاص الصوفية الشرقية ، كما تبلورت مع « مجنون ليلى » حيث سطر الشاعر العذري هيامه بهذه المرأة المستحيلة ، هياما يصل الى درجة العبادة .

من الارث العذري الشرقي ، صاغ اراغون اروع نتاجه . المجنون يتأمل في مصير آخر ملك عربي في الاندلس ، المعقل الاخير الذي استرقه الاسبان من العرب .

يتكلم اراغون من خلال تروبادور يحول في شوارع غرناطة واسمه قيس بن الامير النجدي . انه هائم بامرأة تدعى الزا ، لن تتجلى على الارض إلا بعد عدة عصور .

[الشكل التعبيري المؤقت]

« المجنون يستبطن تخوم المستقبل . نبوءته تتلَوْن باجواء الفولكلور الشرقي - الاسباني ، الخاصّ ببلاد الاندلس ، فتصوّر تقاليدھا وطقوسھا واساطيرھا ، مثل الفانوس السحريّ وشهرزاد الف ليلة وليلة .

وسط الطواف في حضارات الماضي ورؤى المستقبل ، اراغون لا يشيح بنظرة عن « الرافعة السياسية » . انه يتوكأ على معطيات تاريخية - فلسفية ليشدّد على ثلاثة اهداف :

١ - الرمز الاسطوري - السياسي : الجزائر المطوقة عام ١٩٦٣ من قبل الجيش الفرنسي هي غرناطة « مجنون الزا » ، على وشك العودة الى الحظيرة الاسبانية بعد انكفاء العرب عنها . هناك دوما جدلية بين الغزاة ، وان اختلف التاريخ والجغرافيا . لكن « الرمز » يطفو على سطح المتغيرات السياسية : غرناطة قبل الاسبان ويعدّهم هي عاصمة « الصوفية » الغربية . اختلط اسمها باللحظات الحارية من هبولى المادة ، حيث يتم انتظار المرأة - الام التي يولد منها الرجل .

اراغون لا ينسى ، وسط معترك الكتابة السمفونية ، التوكيد على الجراح السياسية ، خصوصاً بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي الفرنسي ، حيث جرى التنديد بالستالينية . بصمات الامل الخائب تبدو واضحة على جسد المطولة . انها احادية - مركبة ، في اطار من التوريات المقنعة .

٢ - الحدث التاريخي وامتداداته : اراغون يشجب الفكر الاستعماري ، من خلال مناهضته للوجود الفرنسي في الجزائر : انه يستهدف وحدة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في المشرق . التكسر الاستعماري يصطدم داخل القصيدة المطولة بوحدة التاريخ الثقافي الوطني عبر دمج بالتراث الصوفي الموهل في القدم . « مجنون الزا » يوحد التاريخ المتقطع واحداثه البارزة في بنية الكتابة ويؤلف بين رموزه .

٣ - الشكل التعبيري المؤقت : في ظل الهيمنة على الرئي العالم من قبل اجهزة الجمهورية الفرنسية الثالثة ، الرمز يكسر محاولات مصادرة الكتابة ، ويقول ما لا تستطيع الكتابة المباشرة ان تنفوه به . اضافة الى الرمز ، ثمة

غنائية رؤيوية توحد بنية القصيدة في سيلق متغيرات التاريخ . هذه
المغنية صوفية المطلقات والمرامي : انها تشحن اللغة الشعرية بطاقات لا حدود
لها ، عبر « شطحات » الترويلود قيس بن الامير النجدي .

● هل بوسعنا ترجمة «مجنون الزا» الى اللغة العربية؟^(١)
اراقون : المستحيل غير موجود . غير ان هذا الاثر يطرح صعوبات خاصة به .
اهمها حجمه الشعري والاحاطة الشاملة التي يتوخاها لحضارات متعددة ، لم
ياخذها الفرنسيون بعين الاعتبار .

يبدو ان قضوي بدأ يعطي ثماره . اذ اقبل جمهور كبير على الاهتمام بي
وبكتباتي ، هو الجمهور اللبناني والعربي . هذا شيء محبب ومستهجن من قبلي
في آن معاً . لذلك انجز اليوم واقول ان عالمي هو عالمكم . وقد قضيت حياتي
وانا احاول اذكاء الفضول في الشعب الفرنسي ليرى الحضارة الشرقية على
حقيقتها ، وليست معكوسة من خلال شاشات التحليل والتقويم المغاير للواقع .
والاديب الشاب جان ريسا الذي هو صديق مقرب مني ، قضى فترة شبابه في
غرفة ضيقة ليفك اسرار حضارة عالمكم . وتوصل اليوم الى تكوين فكرة اولية
عنكم ، بينما بقيت اوروى الشرقية مغلقة امامه . وفي حياتي تعرفت الى اصدقاء
لا يجهلون فقط عالمكم ، انما يجهلون ايضاً العالم الذي هو عالمي .

بشكل عام حاولت قراءة كل الترجمات التي وضعت حول الشرق الاوسط
فانا اجهل اللغة العربية ، ولا ادعي استطراداً معرفة كل اللغات . غير انني
قرأت بتمعن احداثاً وتطورات هي احداث وتطورات غير فرنسية ، وحاولت
الولوج الى عمقها .

(١) ظل «مجنون الزا» الى العربية الباحث سامي الجدي (دار الكلمة - ١٩٨١)

[الصوفية الشرقية]

● لقرأ من جديد بعض مقاطع من « مجنون الزا » ، فلماذا تركّز على الصوفية الشرقية فيه ؟

اراهون : اعتبر ان الشعر ، كما يحفّده التقاد على مرّ العصور ، يتطابق كلياً مع الشعر الشرقي . والشعر الصوفي ، في الفكر الشرقي ، يتناقض مع المفاهيم الغربية في النظرة الى المرأة والتعامل معها .

من هذه الزاوية تصبح المرأة امّا يولد من حبّها الرجل ويسمى بها ، كما يسمى الانسان في المناخات الصوفية . المرأة هنا ذات طابع كونيّ ، بصفتها مبدأ الخصب . والصوفي انسان يعيش في هاجس نهائيّ . ويترقّق لفهم سرّ الكون وامتلاك هذا السرّ والارتقاء به . هذا لا يتم الاّ عبر لظى عاطفيّ وعجّة متأججة ، تجمع بين المحبّ وموضوع حبه . وجمال المرأة ليس هنا إلاّ مجازاً لجمال اكثر ديمومة .

في « مجنون الزا » يسم قيس بن الامير النجدي بالمرأة تدعى الزا لن تسجّل على الارض إلا بعد عدّة عصور .

● نلاحظ عبر السياق الملحمي حشداً لاجواء الفولكلور الخاصّ ببلاد الاندلس ، الامر الذي يوحي بانك تتخذ موقفاً سياسياً في قزوة حرب الجزائر التي تتزامن مع صياغة « مجنون الزا » ؟ .

اراهون : يبدو لاول وهلة ان هدي اظهار سعة معرفتي من خلال تعمّقي بالثقافة الشرقية . غير ان قرأمة ثمانية تطلعتنا على التزام بالدفاع عن الحضارات ، اي حضارات ، عندما تعرض للغة النار والحديد . فالجزائر المطوقة العام ١٩٦٠ هي غرناطة « مجنون الزا » العام ١٩٦٣ .

اذكر ان بن بللا قد دعاني سنة ١٩٦٢ لزيارة الجزائر . وفي مطار اودلي راودتني فكرة « مجنون الزا » بعد تحرّو المغرب العربي . لذلك رحلت اتعمّق بالشعر العربي ، كما ترجمه مستشرقون امثال ماسينيون وارنالديز وفنون الصرف والنحو . فاعجبتني اجواء الصوفية العربية ، كما تظهر من خلال قصائد « مجنون الزا » .

من هذا الارث صغتُ مطولة مرصوعة كالكاتدرائيات ، تسخطى
المحدث السياسي البحث ، لتصب في خانة الحفاظ على تجذر الانسان في هويته
الاصيلة .

● ثمة لعبة رموز مكثفة في غابة كتابة توحد بين الالم والامل والحضور والغياب
والميثولوجيا والمستقبل . ابو عبدالله آخر ملوك غرناطة وقيس بن الملوّح اشهر
العشاق ، كلاهما يشدان وطناً ضائعاً وحبيبة ضائعة ويتوقان الى الوقوع في قلب
« المعجزة » التي هي المرأة ، مزيج من خلاص وطوفان ؟

اراغون : « مجنون الزا » ملحمة الحب الاشهر في جهنم الغرب المعاصر . وهي
تزاوج بين التاريخ والاسطورة والشعر والنثر . كما انها تبلور مفهوم الوطن
الضائع والحبيبة الضائعة . لا فتاعات نهائية في الحب ، انما تشكيك في ذروة
امتلاك الوهم والحقيقة . الدم العاشق لا ينقطع عن التزيف / وزاد الحبيب
دوامه دموع ومصائب ورحيل . غير ان من يؤاخي الالم يجب ان يؤمن بالزمن
الجميل ، بقوس قرح محوك من دموع .

مطولة « المجنون » تكتب تاريخاً جديداً للحرية عبر هوية الوطن والقبض
على اسرار المرأة المعشوقة . الزا كانت كرامتي . الوعد بالكرامة . حزام
امان عاطفي لكي اعيش في حالة من الدهشة ، للحؤول دون ذوباني في الفناء
الخارجي للتاريخ :

اعطيني يدك من اجل القلق
اعطيني يدك اللتين بهما حملت
اللتين حملت بهما طويلاً في وحدتي
اعطيني يدك فيهما سلامتي
[...]

اعطيني يدك لعل روحي فيها تنام
فلتتم روحي فيها الى الابد .

[٢]

[ابو عبدالله واراغون]

● لماذا تبدو متساعماً تجاه ابو عبدالله ، هل ثمة نقض متعمد لوثائق التاريخ ام

انك ترى فيه صورة لذاتيك على منعطف تحولات جذرية ؟

اراغوني : ابو عبدالله شخصية جذابة . وقد تعرض لأكاذيب مبرجة بهدف تشويه وجهه . طبعاً انه ملك ، مثل الملوك الباقين . غير ان الروائي او الشاعر ينلمج او يندغم في الشخصية التي يتكلم عليها . ليس ثمة سمات تاريخية تجمعني به ، إلا ان قراءة مطلع الملحمة يظهر العلاقة التي تأسست بيني وبين ابو عبدالله :

و اذكر قصة لا علاقة لها بما انا في صلده . حدث ذلك عند نهاية الحرب كما بدا لي . هل لاحظتم ان الحروب تنتهي مرات عديدة في العالم الحديث . كنت فرداً من جيش منكفيء في وطن ألي . لقد اجتزناها من ضباب الشمال حتى شمس اقصى الوسط المأسوية . انقطع الامل بكل شيء . لقد سقطت غرناطتنا . كنا جنوداً حيارى ننظم سير القوافل في مدينة صغيرة كراحة يد مفتوحة . احد رجالي ، وهو شاب يافع ، عُيِّن في ساحة حيث تتقاطع مجنزرات مختلفة وعربات . مدينة تعود الى ما قبل ابو عبدالله . والشاعر الذي اذكره هنا ، كان من اولئك الذين في القرن الثاني عشر ، واسمحوا لي هنا عدم التقيد بالتصويم الهجري ، زواجوا دروس الغناء العربي والحسين الذي هو من عندنا . باختصار كان خفيرنا المغروس عند للفرق يلوح بيديه كطاحونة لم تفعل شيئاً سوى الدوران . اما سلاسة الفارسيين والافواج المتراجعة فقد كانت غريبة ومضحكة عند اشارات ابتدعت لذلك . كانت سلاسة ممزقة . . عندئذ اقتربت امرأتان عجوزان من عامل الاشارات . وصلنا على قدميهما والله وحده يعلم كيف وتكلمتا اليه . فقد هزىء منها ، كيف لو كانتا دعتين ، حتى لو كان ذلك ممكناً في ذلك الوقت . تكلمتا اليه . وماذا سألتاه ؟ عن طريقتهما من دون شك ومعلومات عن الحكومة ، واين كانت الحكومة تلك الساعة . حرك ذراعيه وادار ذقنه كسهم ، من اجل اقتناع نفسه بامميته ، اذا كان اي شيء مهماً في العالم ، بحق شديد . اخبرته بأنها والدته وشقيقة رئيس المجلس واكدنا ذلك ، ليس تشلوفاً انما لكي يتم بهما . لم يكن اي شيء مدعاة في تلك اللحظة لانتفاخ الاوداج . لم تكن الامرأتان المسكيتان على علم بما جرى . ولا بد من وقت لكي تتكيفان مع سقوط الاجداد . كانتا تجهلان ان ابنها وشقيقهما قد اوقفته السلطة الجديدة لكي ترضي فرديناند المشكوك فيه . هذا الابن والشقيق كان قد منح العائلة رضى كبيراً . لذا اسرد امامكم كل ذلك ؟ نعم من اجل الشفقة

اللامتناهية . هل كان لدينا اي سبب للشفقة على الوزير الاول المعزول وقد جسد جنون حرب باعونا فيها بالمفرق ؟ حتى الآن انكلم على هاتين السيدتين واحتفظ باسمهما بين اسناني . وارنكب هفوة اذا عحضتهما اكثر من كياسة ساخرة . تأكدوا من انني اكنّ لهما في الواقع اكثر من هذا الشعور المتحفظ . انا على استعداد لكي لا انظر اليهما إلا بعيني الشؤم . أه كم اعرف ان الشؤم هو الذي لازم بلادي . وبلادي مثل هاتين المرأتين المتعبتين لا تفقه شيئاً من مسار الاحداث . احدهما وضعت على الارض كيساً صغيراً وثقيلاً . ماذا في داخله ؟ ربما حلي او ذكريات حياة ، او صورة لرجلها العظيم . في لحظة تداعي الوطن ابن هو الغضب المقدس في صدري ؟ يجب ان ابوح به . . . لم يكن في سوى الاحترام . انكم لا تدركون علائق الاشياء : لماذا تريدون ان اكون اشدّ ضراوة على ابو عبدالله مني على بول رينو؟

● « المجنون » يتميز بضيوبة ثمل من حضور الحب الواحد والمرأة الواحدة ، يقول : ادور في نور النهار ووجدان الليل ، احمل تلك المرأة في دمي كما تحمل غابة صوتها ، أين استطيع الكلام على شيء فلا يتحول كياني اليها . هي كل ما احكي كل ما احس كل ما لمس ، كل ضوضاء منها ، كل صمت ، كل اختلاج ؟

اراغون : المجنون يُتهم بالخيل ، فيمثل امام محكمة القاضي السامي في غرناطة . وتجري عملية بحث عن المرأة الحقيقية التي يوجه اليها كلامه وهو اصلاً كلام لا يُنطق به إلا امام الله . الباحثون لا يعثرون على المرأة . ويسأله القاضي عن مكانها ، فيردّ المجنون انه من الصعب احضارها ، لا لشيء إلا لأنها موجودة في اربعة عصور . ويلج القاضي : هل هذه المرأة موجودة او غير موجودة ويجب انها موجودة وغير موجودة في آن معاً . يقول القاضي :

تقول إن هذه المرأة موجودة وغير موجودة معاً . وضح ايها الضال ، كيف يكون ذلك ممكناً . . . على الاقل بالنسبة اليك ؟

المجنون : ليست موجودة بالنسبة الى مفهومك للاشياء . ليس بوسعك ارسال شرطيك للمنور عليها في هذا البيت او ذاك واحضارها الى المحكمة . لكن قل لي ايها القاضي السامي والجزيل الاحترام هل العمل القدير موجود او غير موجود في تفكيرك ؟ فانت تستطيع

ارسال شرطتك الى المساجد او اي مكان آخر اشتهرت بزيارة الله لها . ان اوغادك (احاطهم الله بعنايته) لا حظ لهم في العثور على الله او احضاره الى محكمتك . هل تستتج من ذلك بانه غير موجود ؟

القاضي : امتنعك بهذه الخدعة ان تشبه هذه المرأة بالرحيم ، هي موجودة او غير موجودة .

المجتون : ايها القاضي الذي تتجلى له الاشياء ، كيف بوسعك القول ان امرأة لم ترها ولم تعثر عليها غير موجودة ؟ اذا كانت المقارنة تزعجك ، فاذهب بسلام . لأنني لست مستعداً لعقد تشايه مع ما لا مثيل له . الله لم يره احد ولا يمكن ان يراه احد في العالم حيث يتوقف عن كونه الها . اقول عن الزا ما لا يستطيع القول عنه . انها موجودة لأنها سوف تكون . اما الله ، وفق ما افهم من التعليم المعطى ، فهو لا يتغير مع الزمن ، لا ماضي له ولا مستقبل . لهذا شك في وجوده كما في حاضره . . . على الرغم من انني لا اريد الخوض في اللاهوت . كم تكون الضجة كبيرة لو ان احداً ، وهذا لا يمكن ان ينطق به فمي ، اعلن ان الله سوف يكون . ضجة حقيقية . ولو اختلفت اسباب الاستكار ، حسب اختلاف الناس والجدال الذي يثيرونه . اذا قلت ان الزا سوف تكون ، اليس هذا تأكيداً على وجودها الذي ليس له بدء ؟ انها موجودة لمن يرى في المستقبل الحقيقة المتصورة وهل المستقبل غير ذلك ، ايها القاضي ؟

القاضي : لكن عندما تقول انها سوف تكون ، اليس ذلك انتحالاً للنبوة وهو امر كافٍ لأحكم عليك صلباً او رجماً ؟

المجتون : حكمك ايها القاضي الكثير الحكمة والتقوى مرهون ، حسب افتراضي على الاقل ، بك وحدك . اذا كنت نبياً ، فانك لا تسليني هذه الصفة إلا لكي تمنحني صفة الشهيد . هل النبوة من صفات اي رجل يستعمل صيغاً لغوية نصف المستقبل ؟ لناخذ مثلاً قانون المدينة ، وهو من اقوال الملك (ليجثم الشعب امامه) لا يستطيع احد ان يزعم ان اجرامات كنس الأقدار وبيع حطب

المواقف من كلام الله ، إلا واتهم بالكفر . ان هذا القانون معد
لازمة عتيدة ، لكونه يأمر وينهى بعدم البيع . . . هل هذا يعني ان
المشرع يتحلل النبوة ؟ اقول ان هذه المرأة كائنة سوف تكون . هذا
راي سليم وليس نبوءة

[٣]

[اكد ربي ابراهيم]

● لنبق قليلاً في رفقة المجنون : نحن اذاً في العام ١٤٩٢ ، بعد سقوط غرناطة
والمجنون ينزل في ضيافة بوهيميين او غجريين ، وسوف يخضع لمعالجة وقائية
يقوم بها طبيب يهودي فر من غرناطة قبل المعاصفة . فكيف يحلل معطيات
اختلال عقل « المجنون » واسبابها بينما عجز المشرعون وآباء القوانين عن اقتاعه
بالجبل ونزخته الجبلية الى تأليه المرأة ؟

اراهون : سجل زيد في مفكرته : هذا العالم الحكيم درس جنون معلني وقال
ان الزمان مريض عنده ، وهذا ما يصعب عليه اكتناحه . واكد ربي ابراهيم انه
خلافاً للاحساس البدائي لدينا ، الذي يجعلنا نعتقد ان زماننا هو زمان كل
المخلوقات وان له قيمة مطلقة لما يمضي ولما لا يمضي . فالزمان مفهوم نسبي لدى
الكائن ، الامر الذي يؤكد ان زمان الانسان لا علاقة له بزمان الحجر ، كما ان
قيمة الزمان لدى مختلف الانواع الحيوانية تتغير مع ديمومة الفرد . الفيل مثلاً
الذي يطول وجوده على وجود الانسان ، يملك فكرة مغايرة عن مفهوم الانسان
للزمان ، الذي يختلف بدوره عن الزمان الوقي . بكلام ايسط ، ان الكلب
يعيش عاماً مقابل سبعة اعوام عند الانسان . والكلب بعمر عشرة اعوام يوازي
شيخوخة رجل عمره سبعون عاماً . وهو مع ذلك يعيش بشكل مساوٍ للانسان ،
غير ان كل دقيقة من حياته تساوي ٧ دقائق من حياتنا . لذلك يسبب له كل
تأخير في تقديم الطعام له المأ يوازي ٧ اضعاف ألم الانسان . من هنا الفوارق في
احساسات الكلب ، ودوام غضبه ، وتغيرات مزاجه بالنسبة الى امرجنتنا . ويرى
ربي ابراهيم ان هواجس النجلدي مردها الى تواجد زماننا العادي ، مع نوع من
التمايز ، مع زمان آخر متسارع ، هو نوع من زمان الكلب يمكنه من العيش
بشكل مواز لحياته الواقعية حياة خيالية ذات ايحاء متغير . وهذا ما خوله عبور
لبحال في عدة شهور . غير انه ثباتاً حديثاً عندما وصل الى القرن العشرين عند

المسيحيين ، وحدث تكافؤ بين ايماننا الراهنة وايمان بائدة . ومنذ ان تحقق هذا التوازن العجيب ، يقول ربي ابراهيم ، تمكنّ النجلدي من عبادتنا بشكل متصل ، لأن زمانيه تقاطعا في الديمومة .

يضيف ربي ابراهيم ان تقلبات قيمة الزمان لا يجب ان تظهر لنا بمظهرها الحالي ، اي خيال الفيلسوف الذي لا تفقهه عامة الناس ، كل واحد منا يعاني هذه التقلبات في حياته الخاصة . الطفل لا يملك زمان الرجل البالغ : ان زمان الساعة ، اذا اعتبرناه زماناً موضوعياً ، لا ينطوي على قيمة ذاتية للأول كما للثاني ، اي انه لا يشتمل على ديمومة واحدة للثنين . ان ساعة تبدو اطول عند الطفل مما هي عند الرجل البالغ ، واقصر بكثير عند الشيخ . كل شيء يجري وكأن الاحساس بالديمومة يتبدل ، وتسارع على قدر ما يتناقص الزمان الذي يبقى من حياة الانسان . وكأنه يعي هذا التناقص ويقع في عجلة داخلية مأسوية

هذه المعادلات الزمانية - المكانية تكتسب مصداقية من شيخوخة بطل الملحمة الذي هو من جيلي . لذلك افهم ان هواجسه تدور باستمرار حول التآكل والتداعي ونحتر الآمال في زمان يفلت من بين اصابعه كشلال ماء .

● كل كتاباتك تهجس يوسواس واحد : الزمن ، وكأنه سيف ديمقلس معلق فوق عنقك ، كما في التراجيديات الاغريقية نلاحظ انك تتكلم على الماضي ، وتسهب في معالجته وتشرجه . اريد ان اعرف كيف يترامى لك المستقبل ، فالجنون يتوقف عند العام ١٩٦٣ ولا يستشف سوى اربعة اجيال امامه . . . وانت كمؤلف ، هل تتجاوز هذه المسافة ، باتجاه يقين زمني آخر ؟

اراغون : من الطبعي ان يلتفت المؤلف ، وهو الذي عاش في العام ١٩٦٣ الى الوراء . غير انه من الضروري القبض على يقين زمني آخر في « مجنون الزا » هو المستقبل ، خصوصاً وان كتابة على مدخل الرؤيا تقول « ان المرأة مستقبل الرجل . . . » ان عصور الحب سوف تحلّ على الارض ، وعندها يصل الانسان الى غاية وجوده ، اي السعادة وسوف يتجرا الرجل والمرأة ليضطلعا بعمق بدورهما كعاشقين :

« بعد هزيمة أحد، تحصّن محمد في المدينة ووزّرها بخندق . اما عذاب المحاصرين غير المتوقع، فقد تلخص في عادتهم كل مساء للخروج من المدينة

التي كان تفتقر الى تجهيزات ، باتجاه الصحراء وقضاء حاجاتهم . وكان الخندق ، من منظور حربيّ تقدماً . ومثل اي تقدم ، نجم عنه سوء لم يختاطوا له ، لأن المرء لا يستطيع الاحاطة بكل شيء .

عندما طوّق الملوك الكاثوليك غرناطة ، وعلى الرغم من احوال الحصار ، فان رجس المدينة شيء بعيد لم يفكر به احد ، مع ان مبدأ مجاريير القاذورات كان قد تبلور . لو كان الغرناطيون عادلين ، لم يكن مفروضاً عليهم ان يعترفوا وسط المجاعة والطاعون والموت ان ثمة تقدماً قد تحقق منذ عهد النبي ؟

عندما انظر الى الوراء ، تؤكد لي تفاصيل الحياة القديمة على التنزيات الكبيرة التي تحققت . لم يعد محتوماً أن نبرد في الشتاء واذا وجد ثلث البشرية ما يقتات به ، فان ذلك تحسناً هائلاً في المصير الانساني - عندما التفت الى الماضي ، لؤمن حتماً بالافضل .

لو انني ارى المستقبل ، عوضاً عن تخيله واحكم على ما هو امامي عوضاً عما هو ورائي ، ماذا يقول غني المجنون ؟ هل وجهه الآخر تعثره حقيقة النشوة امام الطائرات والكهرباء ؟ اطلقوه في باريس ، في عصر الزا هذا ، فيظن نفسه في الجحيم . ما هو تقدم بالنسبة اليّ ، استشهاد بالنسبة اليه . ان انسان الماضي ، ولو كان طليعياً كما نقول في لغتنا العسكرية ، كوّن من اجل عالم تكيف معه جسده مثل احلامه . لا ادري ما كان فكر محمد في مجاريير القاذورات ؟ انه التقدم مع كل ذلك . من ينحو عليّ باللائمة لأنني اسلّط انظاري على الماضي لا يعرف ماذا يقول او يعمل . اذا اردتم ان ادرك الآتي ، ليس فقط فظاعة الآتي دعوني القمي نظرة على ما حدث . انه الشرط الأولي لشيء من التناؤل . وهذا اكثر نفعاً من اليوتوبيا ، مصدر اخفاقات البشر ، وضرب من العلم الخرافي الذي تؤثره من دون شك على الرواية التاريخية ، هذا اذا كنا من ناس العمل

[٤]

غرناطة تلوي عنقها

● التناؤل في « مجنون الزا » مرتبط بالمستقبل الذي يتعدى الحيز الزمني الى مفهوم خاص يصب في خاتمة فلسفية . ونلاحظ ان هذا المفهوم مرتبط بمعادلة اخلاقية تجسد فقرة توعية في الحب الذي يوحد بين الرجل والمرأة . اين هو

الخطام الاجتماعي الجديد الذي يتحدث عنه المجنون ولماذا تراه بالمستقبل ؟

لراغون : الحب في « مجنون الزاء » او حقيقة الحب تفترض فلسفة خاصة بالمستقبل . لماذا للمستقبل ؟ ليس ذلك تسويقاً او تقييماً لضرورات ومطامح جنسية . حقيقة الحب مرتبطة بضرورات انسانية ، بالعدالة والسلام . فالعاشق لا يستطيع ان يوصد بابه لعالم تزييف حاصل في مجتمعه نتيجة لحقد او خلل عاطفي عنده . والمستقبل الذي هو حيز الحب الحقيقي يولد من آلام الحاضر وتعثراته بعد ان يكون للجمع عش « لوفيسه » ألام وشغفي من لوصابه .

الحب في « للمجنون » يتدرج في سياق اخلاقية الفعل الشعري الذي يصلح للجمع مع قيم العدالة والتوافق العاطفي . هنا تكمن فلسفة المطولة . انها بحث معرفي في اتصال العلاقات بين الذات والآخرين :

لقد نك هذا ثقب لخي
وقد قسمته اصابعك كزغيف خبز
والحب في عمق قلبي هو شقاء النفس اللامتناهي
لا شيء اكثر الخلقا سوى مشاطرة الالم
حاجة عذبي اكثر الخلقا سوى الآخرين .
جرح الحب وحده فقط هو القصة .

للمرحلة الاولى من حقيقة الحب تنحصر في تأسيس اصلة للروابط البشرية وسعادة ضمير غسل يديه من لوزلر الحرب . بعد هينغل رملوكس نعرف ان الحب وحده لا يمنع الحرب . غير ان عللاً من دون حرب احتمال ولوه في نتائج توافق عاطفي عميق . واذا كانت الحرب تمزق الافراد والجماعات وتشقى وجناتهم ، فإن امكانية تجاوزها تتميز في اجواء السلام ومصالحة الانسان والطريق . لا اتكلم هنا على المدينة الفاضلة ، انما على عظمة « عمالة اللبس » تلطفها « زهور وزهرات » للجمع لبناء عقل جديد للانسان . . .

لا مكان للنوم في « مجنون الزاء » ولا فرائعية ما وراثية . ثمة فقط نشيد روحي عبر قصيدة النثر ، يؤسس وعداً لمعادلة جماعية ، من غرناطة المدينة التي تلوي عبقها عند منطلق سياسة جديدة . . .

● ما الفكرة من صياغة تشيد ملحني يستند الى معلومات تاريخية مجزوة

وناقصة . لقد قمت بعمل توثيقي - شعري ضخم لكن الرصد التاريخي يفترق الى معطيات دينية - حضارية لم تأخذها بعين الاعتبار في معترك رؤية شعرية تتوسل الحارق والمدهش وشطحات غنائية - فلسفية ؟

لواغون : المغالط تشوب دوماً الكلام على المتصرين والمتهزمين في أي حرب . هناك حقد وعصبيات دينية وخيلاء وطنية وشهاديات محرفة وعنصريات مختلفة . العرب استولوا على اسبانيا في العام ٧١٠ واتكفلوا عنها بعد ٨ قرون اي في العام ١٤٩٢ . وبين الحداثين نسجت اخبار وروايات من الصعب التدقيق في مصداقية تفاصيلها ودقائق معطياتها .

الاحاطة الموثقة باسبانيا عند مفترقين من تلويحها لا يرتحل لوتجالاتها اسرور احتفظت بها شبه الجزيرة الاسبانية لاتعلم للمراجع والوثائق . غير انني استغلت من تحديث الآلة التقنية ودقة الحزاة الاستشرقية ولجوتها الى وسئل جادة للاستقصاء والبحث التاريخي .

تسلحت بذلك وطرقت باب حبيبة غرناطة في ماعتها العربية الاخيرة . ولم اتردد اسم اسرور اللغة والعرف والنحو والاسلاميات والفلسفة وعموم الاجتماع ولرشيف القرون الوسطى الازوري .

لا شك في اني لم ارجع في صياغة نتاج علمي صلوه وكلف . كما انني لم استهدف العثور على الحقائق الضائعة في عاصمة « ابو عبد الله » . « مجنون الزاء » قصيدة قبل اي شيء . تشيد معرفة للمستقبل من خلال المرأة التي تقضي بخط مباشر الى الله . بنيت منحمة . والمعلمة الشرقية تحرك روح ابو عبد الله عبر تقاطعات النثر والشعر والاوزان الرشيق والقوافي الشرية الجرس . وفما كنت هذه الموصفات شعرية في الدرجة الاولى ، فانها لا تتقصص بالتالي مع الدقة التاريخية .

● مفردة الشعر والتاريخ والرواية والتاريخ ترتدي اقصى اشكالها في « مجنون الزاء » ، وكان اي بحث موضوعاتي (بعض النقاد يقولون - جفري - *Subjective*) في تناجك يتحور حول بلورة موضوعات التاريخ الاكثر سخونة . احياناً يتدغم التاريخ في الاخيلة الروائية ، وحيناً اخرى يصهر في سيميولوجات وتصورات ورؤى غنائية . كيف تتجاوز هذه التناقضات وما هو الثمن ؟

[٥] [التاريخ والملحمة]

اراغون : لست مؤرخاً ، على الرغم من انني وضعت كتاب تاريخ طويل مع اندريه موروا عن الولايات المتحدة الاميركية والاتحاد السوفياتي . انني شاعر وروائي يعالج خيالياً موضوعات مستقاة من التاريخ القديم او المعاصر . و« مجنون الزا » مثل « الاسبوع المقدس » نصان خياليان يتوكان على معطيات تاريخية . التشكيلي نيدور جيريلو كما ابو عبدالله وقيس النجدي ابطال ولدوا في خيالي وتكاملت شخصياتهم في دوامة بحثي عن هوية في عالم السلام والسعادة .

● هل نستطيع الكلام على الرواية عندما يكون الاطار هو التاريخ والشخصيات التاريخية ابطال الكتابة ؟

اراغون : « الاسبوع المقدس » (١٩٥٨) ليست رواية تاريخية ، كما « مجنون الزا » ليس قصيدة تاريخية . كل تشابه مع اشخاص كانوا على قيد الحياة او شبه في الاسماء والامكنة والتفاصيل ليس إلا مصادفة . واتحلى من مسؤولية ذلك باسم حقوق الخيال التي لا تسقط .

« مجنون الزا » ليس مطولة مؤرخ بل شاعر نظر الى التاريخ عبر المجهر . لناخذ بعين الاعتبار تفاصيل الملابس وطوبوغرافية الامكنة والمناخ العام السياسي - الاقتصادي الذي ساد غرناطة قبل انتقالها من العرب الى الاسبان .

ريشة الشاعر خلاقة على غرار ريشة الرسام التشكيلي . انطلاقاً من ذلك لم يعد ابو عبدالله وزيد وقيس النجدي ملكاً للتاريخ . منذ لحظة دخولهم الى كواليس التشيد الغنائي اصبحوا مرتبطين بفعل الشعر الخلاق . هذا على الرغم من انني تعرفت بعمق الى الشخصية التاريخية في سياق ابداعي الشخصية الملحمية .

كما في « مجنون الزا » هكذا في « الاسبوع المقدس » . لاول وهلة نحن امام رمان روائي مستحيل . كيف تحققت كتابة ٦٠٠ صفحة مكثفة لرصد يوميات هروب الملك لويس الثامن عشر وحاشيته الارستقراطية بعد عودة نابليون المظفرة من جزيرة الالب ؟

الرواية تغطي اسبوعاً تاريخياً من العام ١٨١٥ يقع بين احد الشعانين واحد الفصح . الانجاز الروائي كان ضرباً من الدونكيشوتية لو ان مصير

تيودور جيريكو ، على غرار ابي عبد الله في « المجنون » لا يختزل مصير كل انسان متأين عاصفتين سياسيتين ، بشكل بلورة مأسوية لقضايا التاريخ الالهية ...

في « الاسبوع المقدس » لا حبكة روائية بالمعنى الكلاسيكي : ثمة مئات الشخصيات تمضي كالجماهير في التاريخ . حتى البطل جيريكو الباحث عن نفسه وعن دوره في الحياة يصير كالأخرين . واذا كانت الرواية تتطور ، وفي ثانيا كتابتها ظل من ظلاله ، فذلك يعود الى تجسيده روح فرنسا في العام ١٨١٥ . معه تشرق وتنطفئ شخصيات قرأنا عنها في كتب التاريخ ، وهي ماكدونالد ، دوق ريشيليو ، بيري ، برتية ، اوغستان ، لامارتين ، فيني ، فوشيه . ولماذا زج تيودور جيريكو بنفسه بين فورمان الملك ، وهو الذي يعيش فقط ركوب الخيل والرسم ؟

فكر لحظة ان الهروب من واقعه وذاتية والتعامل مع الاحداث السياسية ينسيانه قلق وجدانه الممزق بين الحياة والفن . في دوامة انبهار الملحمة البونابرتية ناكذ من أن التعمي عن الفن مستحيل . إنه الشيطان الذي يوسوس له باحراك الواقع عندما يتصدع وتعميقه . يقول : الانسان شيء يتحطم ، يتزف يزار . نظره لا يتجه الى الماضي ، انما الى المستقبل . يبحث في التراب عن البذور العديدة لما يكون هو ، لما نكون نحن خصوصاً لما سوف يولد منا ، وضدنا ، وفوقنا ، وفي ما وراءنا . ربيع المقابر هذا الذي نسميه المستقبل ...

« الاسبوع المقدس » ليست مرافعة عن تيودور جيريكو ، كما ان « مجنون انزا » ليست مرافعة عن ابي عداقة . النصان ، على الرغم من عوالمهما التغايرية ، تاريخيان ، لأن اطارهما تاريخي والشخصيات التي تتحرك في مدارهما ، تنتمي الى التاريخ .

انها يطرحان ثلاث اشكاليات : (١) المصير الفردي بعيداً عن الصراع المألزم بين الشرق ووعي الشعور الوطني في بدايته او عبر تناقضاته في عصور مختلفة ...

(٢) الابداع حيث المنحى الخيالي يحافظ على صرامته العلمية ، بشكل تبلور معه الخصائص التاريخية حتى ضمن ما يسمى بـ « الاكاذيب الروائية » .

(٣) استيعاب التراث الفكري - الجمالي وتجاوزه معطيته باتجاه فعل ايمان

بالمستقبل . هنا تتحقق المزاوجة بين السلفية والمعاصرة في اطار يتخطى ما اتفق
النقاد على تسميته « الرواية التاريخية » او « الشعر الملحمي » ، حتى ولو ان
التاريخ يرفدهما بحبكة اخبارية متراصة .

[٦]

[الحرب والسلام]

● تقرب هنا من صموية جذرية لم يضع حلولاً لها روائيون كبار في العالم وهي
التاريخ واليوتوبيا . في نصوص روائية شهيرة تحول التاريخ الى يوتوبيا بفعل
مزاوجة خاطئة بين الخيال والحقائق الموضوعية . تولستوي مثلاً اضفى على
السياق التاريخي في « حرب وسلام » طابعاً تنبؤياً وجازف في اعطاء تحولات
المجتمع اسماً علمياً . اما روجيه مارنان دوغار فقد ترك قضية دريفوس في
روايته « جان باروا » على مستوى المادة الخام ؟

اراغون : اصطدمت بـ « المأزق التاريخي » في سلسلة « الشيوعيون » ،
و « الاحياء الجميلة » و « مسافرو العربية الملكية » و « أوريليان » . من المعروف ان
المخطط الاساسي لـ « الشيوعيون » يلحظ خمسة اجزاء . وعند وصولي الى نهاية
الجزء الرابع في العام ١٩٥١ ، فرضت عليّ انعطافات تاريخ ما بعد الحرب
العالمية الثانية تجميد « الملحمة الحديثة » وحالت دون انتهائها . لماذا ؟

حدث نوع من « الغريلة » لاسيما اعتقدت في البداية انها ضالعة في لعبة
الدم . كما ان الجهة السياسية التي عززت اليها انجازات ومآثر ، سقطت عنها
اقنعة وانكشفت بعض مداخلاتها التي ناقضت قناعاتي في ذلك الوقت . اعتقد
اليوم ، بعد الكتابة الثانية لسلسلة « الشيوعيون » في العام ١٩٦٧ ، وتغيير
النص من الفه حتى يائه ، ان عملية تجميد الرواية في الجزء الخامس مردها الى
عدم الوقوع في ورطة « اليوتوبيا » وما تحمله من اوهام وسراب .

اليوتوبيا تنبت في شقاء البشر . اصحابها يستثمرون ملحمة الالام
للوصول الى اهداف ذليلة . اذا كان التاريخ عود مستمر الى بدء ، وهذه معادلة
اشاطر بعض معطياتها ، فإن تاريخ ابي عبدالله وسقوط غرناطة ليسا غريبين عن
مآسي فرنسا الحديثة وانحيازات اورويا في مسيرة القرن العشرين المخضبة
بالتنجيع .

غرناطة رمز لميونخ ولندن وباريس والبندقية وغيرنيكا في منطقة الباسك

الاسباني . وابو عبدالله اختزال لنابليون وفرانكو وملوك فرنسا وزعماء العالم الذين حصدهم رياح التغيير . يقول « المجنون » : المؤمرات ضرورية للأمل . كنا نكتشف بعضاً منها عند كل منعطف للتأكد من شعورين : خيانتك والدفاع عنك في آن . . . » .

نصل هنا الى محور اساسي يسود رواياتي وقصائدي : عند مفترق التاريخ ، حيث يتقاطع ماضي الموق ومستقبل الاحياء ، يجب اكتشاف بداية العمل الذي يثور المجتمع .

لا اثر عندئذ للتناقض بين ثلاثة معطيات في الدورة التاريخية لاي شعب : الانعطافات الموضوعية التي من خلالها تستكشف ازمان التاريخ واسبابها الحقيقية ، جذة كل عصر بالنسبة الى ما سبقه وما سوف يلحق به ، وآلا يتحول التاريخ الى متحف جامد لفضول علماء الآثار ، والمستقبل الذي ينطوي على بياض الغامرة الانسانية .

« مجنون الزاء » يتجاوز اذاً الارشيف المعلوماتي والحبكة الموضوعية . التاريخ من خلاله ابداع وليس هروباً او انكفاء على الجرح في ليل القلق والثأنة السردية . انه صياغة تجربة حية وليس تزويقاً ايديولوجياً . تاريخ في سيرة يتزامن مع تاريخ في مدى الامل والوعد . من هنا محاكاته لأساسة ايقاعيتها خلق انساني متواصل .

في هذا السياق يتصالح الخيال والتاريخ في « المجنون » ، مع الأخذ بعين الاعتبار تسلسل الاجيال وقلقها من المجهول . ليس على طريقة ميشليه ورينان وفوستل دي كولانج وغاستون باري وأبيل لوفران ، حيث التاريخ سجادة عجمية لأحداث مضت ، ترصعها شخصيات رمزية :

في هيته ، في بنينه ، لا يحلم الانسان إلا بالمستقبل .

كلاعب شطرنج جولته

ان يفقد خيله وابراجيه

فيزول كل امله

من اجل ملوك آخرين على خانات اخرى

[...]

الانسان شجرة ترى المستقبل معركة .

● الجديد في « المجنون » اطار تاريخي - ثقافي - يمتصن موضوعات الصوفية ويتجاوز طابع اليوميات الى التشديد العاطفي والكوني . غير اننا نبحث عن صمت في المطولة فلا نثر عليه ، او نقش عن مدى لغوي ابيض فلا نقع على شيء من ذلك . القارئ يشعر بالثمل من جراء طاحونة لغوية لا تتوقف . ثمة موضوعات تذكرنا بكريتيان دو تروا وشارل دورليان ورونسار واغريا دوبينيه وفكتور هوغو ؟

اراغون : « مجنون الزا » يختزل موضوعات الحب منذ كتاب تريستان وايزويت في العصور الوسطى . انه في خط تقليد عاطفي يضرب جذوره في عمق الشعر الفرنسي الرثائي . غير ان ثمة تجديدأ اساسياً تبلور في المفهوم الطبيعي للمرأة في العصور الحديثة ؟

المرأة ليست عروس القصيدة او ديكوراً خارجياً لها . انها صوت الغابة والخبير المأسوي الوحيد في قدر ملعون . وكما للشرق نماذج عشق مستحيل ، هكذا تطور الغرب وفي ذاكرته اسماء عشاق كبار مثل تريستان وايزويت وبيترارك ولور وروميوجوليست ويول وفيرجينى وهيلويز واييلار . الحضارات تهتدي بضوء الحب الخافت . انه دمها ونسغها ودهان تجلدها . عند العرب ثمة عنتر وعبلا وجمل وشينة والمجنون وليل . وللاسبان اساطير عشق مماثل . وكذلك الايطاليون والهنود والبربر . فالحب علامة لعودة ابدية للاشياء ، وتوكيد للذات المعقبة في الأم ابتداعها وجوداً جديداً . انه ايضاً قياس للمجهول ، ولتشابك الزمني باللازمي والحياة والموت .

« المجنون » اجتاز في مسافته الخاصة مسافات شكسبير وسرفتس ودانتي وغوت ومدام لافايت وستدال . اذكر ان قصة تريستان وايزويت الخالدة تبدأ على الشكل التالي :

« انها رواية الشباب والثروة . وصف لافراح فوضوية ولافراط كبير بالحب الذي يسوق مهزوميه من شدة الى شدة حتى النهاية الاليمة لهذا العالم الزائل » . . . لماذا الارتقاء بعيداً للكلام على فكرة الحب في « مجنون الزا » ؟ لا شك في ان تجانسه مع اسطورة تريستان ليس اصطناعياً او قسرياً . فالحب

البدائي والمقدس يؤسس جوهر حضورهما في صفاء خارق ، بعيداً عن الاحداث التي تعترى حبيكتهما ، وقد فصلت بينهما سبعة قرون . ان رواية عاشقي الكورنواي المأسوية واسطورة المجنون الاندلسي تعيدان الاعتبار الى المرأة . تريستان فارس مخلص لسيدة قلبه ، وقيس النجدي شاعر رائد يحول مشيداً بالزا حقيقة والزنا اخرى لن تتجسد إلا في عصور مقبلة .

اذا كان تريستان قد خدع الملك مارك ، فإن المجنون لا يخدع احداً ، حتى المحكمة التي تنزل به عقاباً . من مرافعة الوهي والمركزة ، لا يفقه القاضي شيئاً . فهل ظهور « الزنا المزيفة » في سياق السرد لا يتواءم مع زواج تريستان الابيض عندما يواجه ايزويت كاذبة؟ الى جانب التجانس الخارجي ، من الضروري التشديد على الفوارق في مفهومين متغايرين للحب ، الامر الذي يلور موقع « مجنون الزنا » في التاريخ المعاصر للوعي الغنائي .

اعتقد ان « المجنون » يؤسس خطأ تغييرياً للشعر العاطفي التقليدي ، حتى داخل الانعطافات التي اقترن بها مع شارل بودلير وبول فيرلين وجول سورفيال وبول ايلوار وكونتيسة دو نواي او ماري - نويل وسان - جون بيرس وبيار ريفردي .

لا شك في ان ثمة تماثلات بين هذه الكوكبة من الشعراء . كما ان اشعارهم تتلوضعن قنات الرمز والرؤى المشتعلة ، فعل تمجيد لعناق الاجساد والارواح . من خلاهم تنوغل في معرفة محسوسة للكون .

إن تعددية حقائق الحب المأسوية او السعيدة ، لا تخلدها في الذاكرة سوى قصائد الملهمين منذ العصور القديمة حتى اليوم .

الديكور وحده يتغير فوق مسرح ابدى يعبر من فوقه الناس ويتمتمون بلوعة اونشوة قصيدة حبّ يجتزل مجمل لحظات التاريخ .

منذ الارجيز الاولى حتى الاناشيد العصرية ، يتوهج الشعر الغنائي محملاً بأهات ولوعات لا نهاية لها ، تحتضن بذور المستقبل الانساني .

تنويعات هذا النشيد الزئبقي النبرات والحالات ، يختصرها ابولينير في احد نصوص « قصائد مدوّرة » :

انظروا الى ماهية نشيد الحب السمنوني .

ثمة نشيد من الحب السحيق .
 ضجيج القبلات الولي لعشاق معروفين
 صرخات حبّ لنساء اغتصبتن الآلهة
 رجولة ابطال خارقين مستصبة كمدافع مضادة للطائرات
 عويل جازون الثمين
 اغنية اوز زائل
 ونشيد الانتصار وقد دفعت ميمنون الجاملة الى دندنته اولى اشعة الشمس
 وهناك صرخة السايين لحظة الاختطاف
 وثمة ايضاً غمغمة حبّ السنوريّات في الادغال
 وضجّة التسغ المادئة تنساب في النباتات الاستوائية
 وقصف المدافع التي تصنع حباً غريباً بين الشعوب
 وامواج البحر حيث تتفجّر الحياة والجمال .
 ثمة نشيد لكل حبّ العالم .

[٨]

[الوحدة الاسطورية]

● الحب الذي تغنيه يحمل هوية واضحة : الزا ، اسم يكب باشكال متعدّدة .
 من خلاله تصوغ أوديسة عاطفية وتاريخية . البذور التي تصبح اشجاراً بأسفة في
 « المجنون » تنشرها في مجموعة « الزا » و « الرواية غير المكتملة » و « القلب
 المتصدّع » و « جديد القلب المتصدّع » . هل هذه المجموعات توطئة ، من
 ناحية الموضوعات والشكل لـ « المجنون » الذي يتّوجّ مسلسل الزا ؟

اراغون : الزا الجذر الاساسي لكل ما كتبه في حياتي . كما انها الموضوع الاول
 في قصائد حلمت بكتابتها . وكما ان ثمة مجموعة روائية تدعى « عالم الواقع » ،
 هناك ايضاً مجموعة « الزا » ، وهي تضمّ قصائد تعمقت في خلالها اسطورة المرأة
 التي احبّها . نلاحظ ثلاث مراحل اساسية في « المجموعة » : سراب الزا ، ثم
 حقيقة الزا ، وفي محطة اخيرة مزاجية السراب والحقيقة في اسطورة الزا . واذا
 اقتفينا آثار هيجل نقول ان ثمة فرضية لالزا ونقيضاً لها ، قبل صهر المحورين في
 وحدة اسطورية .

هذا التوغل في متاهة المرأة يترافق مع تولّد متعاضم بها . الاقتراب ثنائي

الاطراف . ويبدأ مع « مظلوم ظالم » (١٩٣١) حيث نقول قصيدة مشوبة بالمرارة :

أحبّ وأنا محبوب . لا شيء يفرّقنا
لماذا الحزن اذاً في قلب الحبّ البهيّ
أحب ، ومن الضروري ان اصرّخه
كل لحظة .

قصائد « مظلوم ظالم » تتزامن مع القطيعة النهائية مع السوريين ، وتوطئاً لفترة قاحلة شعرياً إلّا من « اورا لورال » (١٩٣٤) . وبشيء من المفارقة ، الهبت حرب ١٩٣٩ جنة الشعر امامي ، انا المناهض القديم لاي روح عسكرية .

موت عشرة اعوام من دون اي وميض شعري ، وفي العام ١٩٤١ صفت « القلب المتصدّع » واهدته « الى الزا كل خلجة من قلبي » . نصوص « القلب المتصدّع » كتبت في غالبيتها اثناء ١٩٣٩ - ١٩٤٠ ، الامر الذي يوضح اهمية موضوع « فراق الاحبة »

في مجموعة « عيون الزا » (١٩٤٢) ، تدور الكتابة الشعرية حول دور الحبيبة في اشكالية وعي العالم وتجاوز مأزقه وازمانه :

يا حبي انت عائلتي الوحيدة المعترف بها
من خلال عينيك اري العالم
انت تجعل امامي الكون محسوساً
وتعطي معنى في للمشاعر الانسانية



الهامات الزا تتعمّق وتكتشف : فراقني عن الحبيبة في المكان ، دفعني الى الاحساس بعائق آخر اكثر الماً بين العشاق وهو الزمن . لأول مرة يظهر في « عيون الزا » البوح الغنائي ، وحاجة الى اقتلاع الحب من العدم بتذكر شريط الماضي الحميم . بعد ذلك يتحول البوح ضرورة حيوية ، مثل التنفس للحؤول دون ذوبان الزا في مسافات شاسعة الابعاد ، ليس فقط في الزمان والمكان ، انما ايضاً في الحرب والعمل والمرايا والنوم والاحلام التي لا اشاطرها رؤاها وفي الامكنة التي لن نكون فيها سوية .

بذور او براعم « مجنون الزا » موجودة في قصائد تحمل اسماء « بروميلياند » (١٩٤٢) « الفرنسية في النص » (١٩٤٣) ، « متحف غريفان » (١٩٤٣) ، « تسع اغان متنوعة » (١٩٤٤) ، و « النفير الفرنسي » ١٩٤٥ . انها نصوص مقاومة الاحتلال النازي . والزا تلهم العمل العسكري والاغنية في آن . نلاحظ قلقاً يعتمل في احشاء القصيدة ، وتوجسات تضفي على المناخ العام حسن الفجيجة والتمزق . الحرب هنا . في اجوائها تنقسم العلاقات ، وتتعري كرنفال الحياة اليومية في زيف قناعات دميمة . لا حب سعيداً في الحرب . ومن خلال الزا ، احبتي كل نساء فرنسا للدور فعال اضطلعن به وسط المأساة الكبيرة .

سلك المعاناة يتواصل في « جديد القلب المتصدع » (١٩٤٨) . ثمة موضوعات جديدة تضاف الى الكشوفات السابقة : الغيرة . انا غيور من صمت الزا ومن الورقة البيضاء المتهددة امامها . والخوف : من الزمن الذي يمضي ، ومن الآمال التي تتحول سراً . الغضب يرافق والفشل . . وكلاهما يتحرران العاشق ويتزعجانه من طمأنينة يأسه . . .

وتدق ساعة « قوافي وقصائد اخرى » و « العيون والذاكرة » (١٩٥٤) . النصوص سياسية في الدرجة الاولى . واذا كانت « قوافي » لا تستند الى حضور الزا فإن « العيون والذاكرة » تنطلق من رواية لالزا بعنوان « الحصان الاصهب » ، وتدور حول معادلة القصيدة كطباق تعاكسي مع الرواية . الموضوعات الاساسية تتراوح بين نهاية العالم ، التقدم ، والكفاح من اجل السلام وتؤشر الى « الرواية غير المكتملة » (١٩٥٦) التي هي مطولة شعرية تختزل سيرتي الذاتية عبر يوميات ذات طابع سياسي ووجداني . في الخط ذاته ، تندرج قصائد « الزا » (١٩٥٩) التي هي ذروة غنائية - ما ورائية ، تبلور هواجس العشق وخوفهم من تفتت الزمن وتآكل الافراح . ثمة معركة بين قوى الحياة وقوى الموت . و « الشعراء » (١٩٦٠) مسار تحليلي لعبقريّة تحمل بصمات المرأة المشوقة . لذلك اتقمص تباعاً شخصيات بروميتي ، دون كيشوت ، مارسلين - ديورد فاللور ، هؤلاء الاشخاص المزدوجون ، الذين تتأكلهم نزعات متناقضة تتراوح بين الاحلام والاهواء الكالحة . اما جرحي الذي احمله في خاصرتي مثل بروميتي ، فهو خصب بالمعرفة بفضل امرأة تدخلي الى مجاهل المعرفة .

● محطة « مجنون الزا » في العام ١٩٦٣ تمثل الشكل الشعري - الشرطي الأكثر صياغة وصقلًا . وتلحقه « ليس مني باريس إلا بالزا » (١٩٦٤) و « رحلة هولندا » (١٩٦٤) و « مراثية لبابلو فيرودا » (١٩٦٦) و « الحجرات » (١٩٦٩) ؟

اراغون : في « ليس مني باريس إلا بالزا » طواف في الامكنة التي شهدت تولد العاشقين . وتزيّن الرحلة تصاوير ولوحات من الفنان جان ماركي . وتنطوي « رحلة هولندا » على مراثيات تنقر على وتري السعادة والشك . وتلج الكتابة باب الفلسفة في جواب للشاعر التشيلي الكبير . اذا كانت الحياة معادلا للموت فانها ايضا كوة على المستحيلات ، خصوصاً وان مأساة الالتزام تتلخص في النضال من اجل الناس وضدهم في آن معاً . وتمثل « الحجرات » (١٩٦٩) انشودة مأسوية لعاشق يواجه الموت . انها اعتراف يحترق بين الوحدة واللحد . فهل تستطيع الكلمات تدجين الزمن والتزف العاطفي الرهيب ؟ والصوت الذي يغني ، طويل واصم مع نبرات حادة ، وصمت ظاهر ، وتأوهات من دون مجاملة ، حنونة وخطيرة . الصوت يتدفق مثل نهر من القلب ، ويتفجر في حوار مع العالم كما هو ومعنا كما نحن ، في دوامة الاسئلة الصعبة . . .

[٩]

[المرأة والماورائيات]

● نقاد اكدوا ان « مجنون الزا » يؤسّر المرأة ويشور على الاسطورة في أن . الناقدة سوزان لابرّي ذهبت في هذا الاتجاه على غرار جان سير في « اراغون وواقعية الحب » الذي يقول ان « النص الشعري يؤشر الى نهاية البراءة الاسطورية » . فزمن الحب لن يكون بعد « المجنون » ذريعة لصوفية خادعة . انه الشرط لتوازن بين المكان والزمان وضرورة لتوق مصلوب على خشبة الضمف البشري ؟

اراغون : لا بعد لاهوتياً لـ « مجنون الزا » ، بالمعنى الديني للكلمة ، على الرغم من ان اي مغامرة للانسان في عمق العاطفة والفكر والمستقل تصبّ في اطار الله او تدحض اي حضور فاعل له . ثمة فقط تلوين صوفي للغة الحب . وموضوعات متعلّقة تضيء هالة روحانية حول حبّ وحيد : تولد غلص وخلق ، شرعة عاطفية مستقبلية ، هتك اسرار قاموس التفزل وانتزاعه من

الترميز والنظم الدينية . كما ان ثمة رابطاً عضوياً بين حب الذات وحب الآخر ،
وقوافل الغيرة والشيخوخة والقلق والموت والمستقبل . . .

هذه المادة ، يجب اعتبارها شرارة الفعل الشعري الرؤيوي . انها المنطلق
نحو فهم اشكالية العاشق والمأزق التي يتخبط فيها . اكتناه معانيها يرمي الى
تقويض جملة معطيات خاطئة اسهمت في تسويقها كتابات روائية معاصرة ،
تتعلق بالممكن والمستحيل بين الرجل والمرأة . « مجنون الزا » نقض لانشاء عارٍ
من دلالاته ، وقد اخضع لاسقاطات ايديولوجية جاهزة او شبه جاهزة . احاول
طرح المسألة العاطفية في جذرها التاريخي - الانساني ، وارد في الوقت ذاته على
الذين يؤسطرون التاريخ لاعتبارات طوباوية ، معتبرين اياه جسداً كاملاً
متكاملاً لا تناقضات فيه .

قبل « مجنون الزا » ، تجرباً استدال فقط على معالجة موضوع العشق
الانساني بعين واقعية ، بعيداً عن هشاشة اعتبارات سلطوية مترمة .

منطقي ومنهجي في تحليله مد العشق - الهوى وجزره ، يقدم لنا مؤلف
« الاحمر والاسود » و « دير بارم » في « عن الحب » رؤيا عميقة لهذا العذاب
الجميل المسمى حباً ، والذي يسلط فوق عتق طريدته سيف السمو والعظمة .

اللافت ان طرحه يزواج بين بُعدين : التاريخ والذاتية ، ليس كمعادلتين
منفصلتين ، انما كوحدة بنوية ، تضطلع بجذلية المستقبل . . .

اللاهوتيون يشبهون الايقاع العاطفي الداخلي بالايمان الديني ولهذا السبب
نقلوا الحب البشري الى مستوى صوفي روحي ، وخلطوا بين استعدادات العشق
والورع . حتى ان دينيز دوروجون واضح « الحب والغرب » (١٩٦٢) يلجأ الى
مفاهيم ثنائية ، عاجزاً عن تمييز المواقع او اللحظات التي تتمفصل فيها العوامل
الدينية - السياسية واللاهوتية - الايديولوجية . يقول « المجنون » (صفحة
٢٢٤ - ٢٢٥) :

ليعتبروني مجرماً
اعاني حباً لا حدود له
لمخلوقة من جسد
ليخلد هذا الحب [. . .]

اعبدها منذ احببتها
انها تجربني الدائمة
امرأة لي . هي ذاتها دائماً
احرق قصائدي من اجلها
الزنا ، حبي الوحيد .

بطولة الحب الوحيد في عصر « الخليلات » و « الزواج الموسمي الابيض »
تتافى مع معطيات العشق الطفيلي ، الفطري ، الذي هو ، عميقاً ، تخريب نبيل
يشوه كل بحث او تطلع الى الآخر الوحيد ، في انشطار حقيقته وحركيته
وابداعه :

امرأة حياته وفراغيه . المرأة التي تبقى موسيقاه المسترسلة .
الم نحترم جنونه الذي لا تفسير له
وقد اسس قطيعة مع كل قواعد الحب المصطلح عليه .
والذي يبدو صفقة لنا جميعاً . نحن الذين نعيش
براحة بال مع نساتنا وخليلاتنا .
نتنقل من واحدة الى اخرى ، احياناً من دون مأساة
نغمض اعيننا عن عشاقهن .
لهذا السبب نسخر من هذا الرجل عندما طريقه
تقاطع مع طريقنا .
فنستيق الشتيمة ونهم
برميه بحجر قبل ان يبدأ نشيد
الزنا ، كأنه اغتصاب ،
او نحمد للعادة المتوارثة .

« المجنون » يؤسس مفهوماً جديداً للحب في « جهنم » العصور الحديثة .
انه دعوة الى الاصاله والصدق ، وطرح الازدواجية ولعبة القناع والوجه . من
هنا عصب مشدود فيه باتجاه اكتشاف الذات وصلها بالمعرفة . لا مشكلة بعد
ذلك اذا تعاظمت الشكوك ، وبقينا خارج وعينا لذاتنا ، واصبح الواقع -
الحاضر مرمياً في ذاكرة مفككة او وهمية .

المهم هو البحث عن هوية متعاسكة في سياق عاطفي - تاريخي متشابك .

اقول في « يجب ان نسَمي الاشياء باسمائها ، مقالة » (١٩٥٩) :

« اعرف اناساً ابصروا النور والحقيقة في مهدهم ، ولم يخطئوا مرة ، وما كان عليهم ان يتقدموا خطوة واحدة في حياتهم ، خصوصاً وانهم وصلوا يوم كان الرعام طريقاً على انوفهم . يدركون ما هو خير ، وادركوا دائماً ذلك . يكونون للغير قسوة واحتقاراً يمنحهم ايها اطمئنان مغرور الى انهم على حق .

انا لا اشبه هؤلاء . فلم تتجلى لي الحقيقة عند معموديتي . ولم احصل عليها من والدي او طبقتي العائلية . ما تعلمته كلفني غالياً ، وما اعرفه اكتسبته على حسابي . ما من قناعة تكونت لديّ إلا بالشك والقلق وعرق الجبين والم التجربة . كما انني اكن احتراماً للذين لا يعرفون ، ويبحثون ويتلمسون ويتعثرون » .

● ثمة تأمل متوتر في مشكلة الزمن ، وتعاقب الممالك وانشطار العظمة في طبق التاريخ . من فصل الى فصل تتدرج في عشق غريب جملة لوحات شعرية - فلسفية توائم بين رواية حب وهوة غرناطة الدراماتيكية . المادة بأسرها تتطور وفق نسق اوركسترالي وكأنها تريد القبض على مستويين : الديمومة البشرية وتواتر احداث التاريخ ؟

[١]

[مآزق الشكل]

اراغون : طرحت علي صياغة « المجنون » مشكلات ومآزق شكلية ، لت متأكداً اليوم من انني عثرت على حلول جذرية لها . من هنا طابع تجريبي يقيم على المادة الشعرية - الشرية ويتزع عنها سمة الشكل الناجز .

الاشكالية الاولى كانت العثور على الرابط بين مجموعة احداث متغايرة ، متافرة ، تتعلق بحضارات واديان بعيدة في الزمان والمكان . الزمن محدد بهذا الرابط ، وليس ضمن تواتر او تزامنية الاحداث . لذلك لا نعثر عليه في اي حادث وحيد ، مهما كان حجمه ، او منطلقاته ومرامي .

الاشكالية الثانية تمثلت في حشد مستويات زمنية مختلفة والتقاط جوهر

مضمونها التعددي ، وتفجير طابعها الماضي او السلفي باتجاه المستقبل . من هنا العبور من صيغة الماضي الى صيغة الحاضر يؤسس لاستمرارية تاريخية مشرعة على جاذبيات الحدث العتيد .

لعبة الزمن تنحو اذاً منحين : الاول بسيكولوجي وجدلي للديمومة ، والآخر مستقبلي ، خصوصاً وانه يلحظ في ارض الحاضر بذوراً مستقبليّة .

مفهوم الزمن وتجسيده في نصّ متحرك يشغلان عدة قصائد في « مجنون الزا » تحمل عناوين : « المستقبل المرثي » ، « زجل المستقبل » (١٦٤ - ١٦٧) « الساعة » (١٩١ - ١٩٣) « حكاية المرأة - الزمان » (٢٠٠ - ٢٠٢) .

دلالات الزمن متنوعة : انها تعني التغيير والعبور من حالة الى حالة وايفاع الحياة الداخلي . كل ذلك يتنافى مع تسلسلية الروزنامة ودقات الساعة وتواتر التواريخ الخارجية في جمود ابدى .

لا شك في ان العقل البشري طرح دائماً اسئلة ملحة حول اصل وتشابك المحطات الزمنية الثلاث : الماضي ، الحاضر والمستقبل . دراسات فلسفية ورياضية وسيكولوجية مرت من هنا . والفكر الاغريقي ونزعات عقلانية وجدال اللاهوتيين في القرون الوسطى ، اضافة الى كشوفات كومبرنيك وطروحات انشتاين والكونيين المحدثين تعاملت جدياً مع معطيات المكان والزمان والمادة والحركة ، كل هذه الابحاث ، حاولت حصر الزمن والزمانية وبلورة شكلها في العقل البشري ، كما في النص الأدبي . « المجنون » يطرح مفهوماً خاصاً بالزمن ، مستفيداً من طروحات سابقة اواراهنة . ومنذ تمخى استدال ان تكون الرواية مرآة تنتزه على طول الطرقات عاكسة الحياة وحركيتها المستمرة ، تواترت محاولات معالجة الزمن مع بلزاك ودوستوفسكي وهنري جيمس وفيرجينيا ولف ، وجويس ، وهمنغواي ، ودومس باسوس ، وفولكنر ، سارتر ، بيرانديللو ، كافكا ، صموئيل بيكيت ، وقريباً منا مع ميشال بوتور ، ناتالي ساروت وآلان - دوب غريه .

بروست في « البحث عن الزمن الضائع » وجيمس جويس في « اوليس » يصوغان لحظات فريدة ، متفرّدة ، تتغير ضمن منظر نفسي . ومن التحامها ينطلقان باتجاه شخصيات روائية اصيلة .

تناقضات الزمن تبلور في الديمومة الذاتية كما في السياق التاريخي . وتدفع الرواية أحياناً باتجاه الملحمة او النصّ الرمزيّ . ومن المعروف ان بول فاليري قد عبّر عن خواء الزمن بالشكل التالي :



كل شيء يتوارى . الحضور خاو والصبر الجميل يموت ايضاً .

● ثمة فوارق بينك وبين مارسيل بروست في معالجة الزمن والتعبير عن اشكالاته ؟

اراغون : من دون شك . بروست تخلص من تواتر اللحظات المحددة التي تجعل من الرواية ارضيافاً لاحداث مستقلة . وتوكل على اللحظة الفريدة التي تثبت في الذاكرة بشكل لا واع ، متوغلاً في الذاكرة لالتقاط مضمون عاطفي سحيق بواسطة المفردات وتشعّب العبارة وتشطّي الاسلوب . فراهنية اللحظة الحاضرة تطوي عنده على الماضي والمستقبل ...

خلافاً لتقنية بروست ، اتوسّل كتابة متقطّعة كلهات الهارب من خوفه ، لكي اعتبر عن نشيد مبعثر ، يقذف حممه في مساحة النص ، كاي بركان عاطفي يتلوى تحت قبضة الجاذبيات الخارجية .

في « الاسبوع المقدس » نموذج لهذه المعادلة الزمنية المحطمة كاي مرآة . والشظايا نغمر « الحكم بالاعدام » حيث البطل الرئيسي أضاع صورته تحت وطأة قوس قزح الكلام وتغاير الاحداث والازمات والافكار ، وقد ندرجت على غرار مونتاج سينمائي . بهذا الشكل يتحقّق العبور من واقع الى آخر ، في حركة توافدية تضفي عليها معنى وعمقاً . هذا الابتكار لمستويات زمنية متعدّدة يسبغ على الحاضر الراهن اكاليل الماضي ويراعم المستقبل ، الامر الذي يمكن انشطار اللحظات من تجاوز تناقضات التاريخ وتخطّي التآكل الحتمي للوجود الذي يعمل في خلياته بذور المأساة لأنه ظرفيّ وزائل ... اعتقد ان « حكاية المرأة - الزمان » في « المجنون » تؤشر الى زمن « حكم بالاعدام » ، او هي توطئة له :

في العالم المرأة لا حبّ إلا لواحد

وهو يفصح كل تبادل مظهري

في العالم المرأة كل شيء يدخل ما عدا المرأة

إذا كنت مرآة امرأة فهي لا تراك
إذا كانت مرآة نفسك فلا باب إلا منك على العالم
إذا كنت مرآة مرآة ، فعمّ تتحدثان معاً .
أما إذا كانت المرآة للزمن عوضاً عن المكان
فماذا يجري إذاً في بؤبؤها .
تخيل فقط مرآة ، حيث الزمن يعكس الزمن
تخيل الصورة التي يحملها عنك فيه
هذه المرآة حيث لا تبصر ذاتك ، أما هي
فتتصور المرآة - الزمن مسكونة بالصورة - الحب
بهذه الطريقة يمكنك ان تدرك تمزق الذي يحدث بالمستقبل . . .

[٢]

[الساعة والمرآة]

● الساعة والمرآة ، خليتان أساسيتان في نسيج « المجنون » كما في نسيج كتاباتك
السابقة واللاحقة . فهل ثمة وسواس الترجسية وهاجس غضون الزمن وشبح
المعجز يسيطران على فكرك وخيالك . من المعروف ان الزا كانت تتزعك دوماً
من شطحات وقوفك المشبوه امام المرآة ؟ .

أراغون : الساعة توأم المرآة في كتابتي . والقصيدة التي تحمل عنوان « الساعة »
تؤكد على توأمة رقاص الساعة وانعكاس المرآة . الساعة لا ترى الوقت الذي
تحدّه . من هنا استحالة أولى للانسان الذي يعجز عن تدجين افق احتمال ذاته
حتى النهاية :

ألا تستطيع اذا فككت الساعة ان تتخيلها على شكل آخر
فتنسّق دواليها

ليس لتسجيل الوقت المعطى لك في تسلسله
انما لاقحامه في طرق

رفض حتى اليوم سلوكها هذا الحصان الحرون
إذا كان الانسان قد اخترع الابرة لتابعته
أفليس بوسعه ان يعثر على آلة لترويضه .

الشاعر ليس ساعة تكفي بتسجيل لحظات الزمن المنطلق حصاناً حروناً ،

لا التفاتة منه الى الوراء . مهمته الواقعية اكثر طموحاً وتعقيداً من التحديدات المبسطة :

قهر الزمن في عقر قانونه

واعطأه معنى وفق نظام معكوس

تلك هي مشكلتي الوحيدة . (صفحة ١٩١)

منحى واقعي آخر مرتبط بالزمان : انه التناقض بين الماضي والحاضر ،

وتجذر الماضي في الواقع الراهن ، اضافة الى العبء الذي يعطيه الثاني للاول ،

في الديمومة الانسانية :

انه زمن الآفاق الموصدة الثقيل

الزمن الذي يمضي غير انه جائم

الزمن المسدود والذي ندعوه ديمومة

طويلاً ظننت انني اتبع هذا الطريق

الذي يمتازني بين امس وغد .

طويلاً حلمت بهذا الزمن الانساني (صفحة ١٩٢)

● نلمس هنا تزواجاً مأزقياً بين حرارة الحب المطلق والرغبة في تجسيده في سياق

زمنية شخصية تأسس على معرفة موضوعية للزمن التاريخي . لماذا هذا التراجع

بين النسبي والمطلق في حياة أوريليان وبيرنيس وجيريكو في « الاسبوع المقدس »

و « ابو عبدالله » ، وشخصيات اخرى شعرية - روائية ؟

اراقون : ثمة علاقة عضوية بين النسبي والمطلق في « مجنون الزا » . المطلق يبدو

احياناً نسبياً ، كما ان النسبي يتزيا بمواصفات المطلق احياناً اخرى . اريد سوق

عدة نماذج لبلورة الطريقة التي تتم فصل وفق قنواتها زمانية نسبية - مطلقة .

انصرام الديمومة اولاً :

اسمع جيداً الوقت يتزف دماً

لتكن كل لحظة لحظتي الاخيرة

ومصبح الزمن بين اصابعي الزجاجية

وعند ركبتي جلجلة . . .

ثمة مظاهر فيزيولوجية للزمن . انها اشارات ملموسة لتشظي الوجود

الذي يرفضه الانسان في لحظات احساسه بالخلود .

اسمع ، اسمع ، ولكن ما هي الحاجة لعرض الشيخوخة
يكفي ان يكون الشيخ مجريداً هنا راقصاً شاباً وعلى قدر كبير من الجمال
الامر الذي يؤكد أن الشباب أيضاً مفهوم نسبي بعد خمس مائة عام أما
السن فيكفيك ان تشير اليه على رأسه بخصلات كبيرة بيضاء مبعثرة فوق وجهه من
دون غضون . (صفحة ١٨٦) التنقل يتم بين واقع مادي وحقيقة اخلاقية :
شيخوخة الروح تصبح نسخة ساخرة عن التآكل الفيزيولوجي . وكلاهما نسيان
امام تطلعات القلب وخيارات العاطفة .

على اي حال ، يؤكد التلاعب على وتر الزمنية ان « مجنون الزا » يخرج
على الصورة التقليدية للزمن ، الذي هو مادة تشكل نسيجنا الخاص والحميم .
لذلك احضر طيبيا - فيلسوفاً يهودياً واتخيله يعالج المجنون العربي ، وقد التجأ الى
مغارة غجريين بعد سقوط غرناطة :

« يقول ربّي ابراهيم ان تقلّيات قيمة الزمان يجب ألا تبدو لنا كما تظهر في
شكلها الزامن ، اي خيال فيلسوف لا تفقهه عامة الناس : كل واحد منا
يعاني هذه التغيّرات في حياته زمن الطفل يغاير زمن الرجل البالغ . وزمان
الساعة ، اذا اعتبرناه زماناً موضوعياً ، لا ينطوي على قيمة شخصية عند
الجميع . ودعومته تختلف بين انسان وآخر . ساعة واحدة اطول عند
الطفل مما هي عند الرجل البالغ واقصر بكثير عند الشيخ . الواقع ان
الشعور بالديمومة يتبدّل ويتسارع بالقدر الذي يتناقض فيه الزمن الباقي
من حياة الانسان . كأن الانسان يعي هذا التناقض ، فتستولي عليه عجلة
داخلية مأسوية . . . » (صفحة ٣٧٢)

المقاربة الجدلية لمشكلة الزمن الانساني في علاقاته بالزمن التاريخي تشكل
محور شاعرية « مجنون الزا » . في مرآة غرناطة ينعكس الكون واول وآخر مغامرة
للانسان تبدأ وتنتهي بالحب .

بنية القصيدة - الرواية تلتحم بايقاعية الحب المصلوب على خشبة الزمن .
والفصول تتباعد وتتقارب في السياق الملحمي وفق مساحات تشكل مدى لنشيد
الهائم الاندلسي وراء ابدية الرغبات والاشواق .

الملحمة مجزأة إلى احداث تتبع تسلسل تواريخ ١٤٩٠ ، ١٤٩١ ،

١٤٩٢، نزولاً فقط عند مقتضيات سيناريو مسرحي . المجنون ينجح في جعل
مأساة غرناطة مأساة كل العصور ، لأنها تركز على انتظار الفجر ، وعلى تبتق
ازمنة المستقبل من رحم الماضي والحاضر :

« حلم الرجل والمرأة معاً هو جواب على أي سؤال لا شيء بوسعه ان
يبعد الواحد عن الآخر. منها تولد الرحمة في العالم وجمال النهار...
(صفحة ٣٠٦)

[٣]

[الملحمة والتكنو - الترونيك]

● تقول في « لم اتعلم الكتابة ابداً او الصواعق » ان « مجنون الزاء » ملحمة
المصور الحديثة ، فهل نعتبر نفسك هوميروس آخر يطلق الاليانة ، والى أي
حد يلائم الشعر الملحمي اذواق القراء في عصر المعلوماتية والادمية
الالكترونية ؟

اراغون: « مجنون الزاء » يطرح مشكلة المصير الانساني في لغة شمولية لا تلتس
قيادها الا للعصب الملحمي . ثمة أهمية فلسفية تكمن في قراءة المطولة من منظور
ملحمي وعقد مقارنة بينها وبين الاناشيد الرائية المشابهة لها .

تساءل هل الملحمة تؤسس مشروعيتها ككتابة في زمن التكنو - الترونيك
وعلم التوجيه الآلي وغزو المجرات ، حيث الأرض تبدو سريراً خشياً للانسان
الذي يتحفز للخروج منه ؟

ارد ايجاباً ، خصوصاً اذا اخذنا بعين الاعتبار « النشيد العام »
لبابلونيرودا ، الذي يشكل مسلسلاً من القصائد الملحمية . « مجنون الزاء »
يحمل اصداء ملحمة ، غير انه ليس ملحمة بالمعنى الحصري للكلمة .

المشكلة اكبر من هذا الطرح الاحادي الجانب ، وتتلخص في التعبير
لؤائي عن حضارة تقنية . وبوسعنا صياغة نشيد ملحمي تكون موضوعاته مثلاً
السيرنيك او الملاحه الفضائية .

للملاحم ، منذ طفولة البشرية ، عبارة عن الحياة الوطنية ، في سياق
حضاري طري العود ، حيث كانت حرية العمل والمبادرة تصدر عن هاجس
الوصول الى مرحلة الهية . الافراد والالهة كانوا يتضافرون لاعطاء معنى

للمشاريع الوطنية . والملمحة كانت تحقق تحالفاً عفواً بين نظامين هما الارضي والالهي ، حتى ان النظام الالهي لم يكن منفصلاً عن النظام الاجتماعي : كان المادة لحياة الشعب الجماعية .

الابطال الذين يندغمون في الاحداث كانوا اسقاطاً ميتولوجياً لهذه الحياة الجماعية . وكان من الضروري ان يجسّدوا كخصالاً اخلاقية عالية لكي يعترف بطابعهم البطولي الخارق . ابطال الاليانة والافسية ، مثل اخيل واغاممنون ومكطور يؤكّدون باعمالهم وممارساتهم على هذا التوجه الاخلاقي . الاسطوري . حتى ان مشكلية القدرة الملحمية ، كما حدّدها هيغل ليست في الواقع سوى مشكلة الانسان الذي يصطدم بتضاريس مصيره الحادة .

عندما كتبت «مجنون الزاء» كنت ملتزماً حتى العمق قضايا كفاح الشعوب في العالم . كما ان تجارب حريين عالميتين ، والتوجّس من حرب ذرية شكّلا رمزاً غنياً لطور قيم لا يستلهم اي شيء من تراثية الاخلاق والثقافة . كان قفزة العلم ذهبت بعيداً خارج الطبق الابداعي . في قصيدة «ليلة ايار» (١٩٤٠) ، استشف قلقاً من مجزرة عالمية ، اعنف من محرقة هيروشيما وناكازاكي اليابانيتين :

تشابكات حريين : انني اراكما
هاهي المقبرة الجماعية ، وها هي التلة .
هنا الليل يضاف الى ظلام البيت
وظلال الامس الى ظلال اليوم («عيون الزاء» صفحة ٣٧)

وفي «القافية العام ١٩٤٠» اطالب بشعر يستطيع دوزنة ابقاعية العالم الحديث ، يحتضن استعارات ورموزاً روحانية . وما وراثية تضرب جذورها بعيداً في الضمير الانساني ، محفظة بنضارتها كتعبير جاذ عن الغنائية . الشعر وحده يجرؤ على طرق باب الالهيات ، مزواجاً في سياق ملحمي هبولى الارضيات واثيرية الروحانيات . من هنا لا اتردّد في الاشارة بالقديس يوحنا الصليبي ، هذا الشاعر الصوفي من القرون الوسطى ويول كلوديل ، وهو شاعر كاثوليكي من القرن العشرين ، توكيداً على رحابة الجدلية المادية التي لا تستثني اية شرارة ابداعية او اي زهرة في غابة من نرجس .

ليس ذلك سكونية شعرية ، او ايدولوجية ، انما استلهم لاضافات كبار

الشعراء واسمى القيم الفكرية ، واكثر دلالات التاريخ احالة ، وقد نهلت من يتابع الحبّ ونمجد المرأة صانعة المستقبل الاخلاقي ...

[٤]

[المعراج الفلسفي]

● هل « المجنون » قصيدة ام رواية ولماذا المزاجية بين الشعر والنثر ، في سياق تصاعدي ، وقد لا تفصل بينها سوى مساحة من النفس ؟

اراغون : في « المجنون » جسدتُ مبدأ ناديت به طوال حياتي ، ويبدو ان احداً لم يتبه اليه : لا اختلاف جوهرياً بين النثر والشعر . كما ان لا فوارق جذرية بين القصيدة والرواية . من هذه الزاوية بوسعنا اعتبار « المجنون » قصيدة ورواية في آن ، الامر الذي يطلق تحدياً جديداً للمفاهيم السائدة .

في مقدمة الجزء الاول من « الاثر الشعري » ، نصّ يحمل عنوان « كتابة عند العتبة » ، اتهم فيه من التصنيفات المدرسية والاكاديمية واتكلم على كتابات نعود منها الى السطر وكتابات لا نعود منها ...

هذا المبدأ ينسحب على « قرويّ باريس » ، حيث النصّ الروائي يزخر بالعناصر الشعرية وبايات وتفعيلات وقواف وجناسات . كتابة النثر تدوزن ايقاعاتها على نسق نغمي موزون بذاته ، كما ان مناحاً جذاباً يتشكل من التكرار والتشابه والانعكاسات والاصداء . لم يخطئ جورج سادول عندما لاحظ ان قصائدي تتحول روايات لتعاطم مادتها ورؤيتها ، كما ان رواياتي تغدو قصائد لتتوّعها وخصب ايقاعها الغنائي .

رصد الفوارق بين الشعر والنثر يعود اذاً الى تحديد طبيعة الكتابة التي هي ايقاع بعيد في عالم الخيال والمعرفة . يطفو الشعر على السطح عندما يجنّ العالم ، وتتسارع سيرورته باتجاه حدود غير متوقعة ضمناً . في « الشعراء » (١٩٦٠) لاحظ ان بداية الشعر تتوافق مع طرائق للاستيعاب خاصة ، لا علاقة لها بالمنهجيات المألوفة . الشعر يتيح لنا ادراك الحقيقة بطريقة اكثر مباشرة ، بشيء من الایجاز ، كأننا نحرق المراحل ، متوسلين الاحساس والشعور .

في وسط سرد روايتي ، تشتد المعاناة احياناً ، الامر الذي يدفع الكتابة الى ما وراء ايقاعية النثر المحدود ، الى نوع من اللغة الخيالية المؤثرة . ان اي شعر

هو كائن يحمل المعرفة الى ما وراء بلوغها مرحلة متقدمة . . .

« مجنون الزا » عالم داخلي ، يفضح هشاشة التاريخ ويتجاوز تقريرته الى رؤى قلوب وايد متشابكة . تشكيلات بلورية تعطي الكلمات ايقاعاً متسارعاً . عندما تندفق الينابيع ، يقع النثر الاحادي الجانب في الكارثة . فيجلس الشعر على كرسي الهزة الارضية ، وعلى تخوم الحلولية ، بمستوى النار ، بين الحياة والموت .

في معترك النثر - الشعر او القصيدة - الرواية ، المهم هو الاحساس الشعري . انه شرط أساسي يفرض نفسه على افق البحث : ان نحَب كل الحب . خارج هذا « الطبق المبدع » ، توصل الاسرار ، وتغلق المعاني ، ولا يبقى إلا طوفان من الانانيات والاكاذيب المظفرة . في العصور الوسطى بلغت الجمالة اوجها بين الرجل والمرأة ، فتواترت اناشيد رولان للحب والتمزق ، وشطحات التروبادور ، وروايات الشوق المحموم .

الشعر في « المجنون » معراج صوفي . التصوف وقف على قدميه ، وتجنّد قوة ، تلك القوة التي هي في الحقيقة تعبير الرجل امام المرأة . الشعر هو العشق . العشق هو الشعر . وكلاهما ارض تثبت فيها المعاني الجديدة . إنها ايضاً موقفان فكريان لا ينفصلان . اذ علينا الانفتاح على الآخر ، لكي نشعر بوضوء العالم ، وبالاحداث الانسانية بأسرها .

« المجنون » يتقصى الاسئلة الصعبة . يخاطب الناس والعصور ، في صميم ذاته ، وفي صميم الظروف ذاتها . هدفه الانفتاح على تناقضات التاريخ في الانسان ، والانسان في التاريخ . من هنا سماته المستقبلية ، ونقلوله الحيوي في تحقيق السعادة .

● لماذا التأطير الكلاسيكي في شعره . نلاحظ هاجساً تقليدياً في خبث الاوزان وقولة النغمة ضمن قوالب مرساة في مستلزمات القسرية ، وكأنك تتحدى تجارب الحداثة في تفجير الاصولية الشعرية ؟

اراغون : كتابة الشعر بلغة يفهمها الجميع رهان خطر ، خصوصاً في القرن العشرين . لانني اكتب شعراً شعبياً ، حاذرت الوقوع في التجارب العصرية ،

تمشياً مع الرغبة عند القطاع الواسع من الجمهور الفرنسي والعالمي . غير انني لا
انجمد في اصولية عمياء . فاحتفظت بالقافية ، وهي روح البيت الشعري وكشفت
امكانية ترابطها ضمن نسق نغمي متنوع . وحافظت ايضاً علي المقطع
الشعري ، غير انني اعدت تركيبه لاجل اغنائه . هذا لا يعني انني اناهض
الاشكال الجديدة في كتابة القصيدة . ثمة قصائد تغنى في ابيات حرة واخرى في
ابيات موزونة . المهم ان تتحد عناصر الغناء في كتابة واحدة ، بشكل لا يمكن
تقويضه ، اقول في موضوع « حول الدقة التاريخية في الشعر » :

« في ابيات الشعر او اي اسم اردتم ان تسموا به عناصر الغناء ، ينبغي
ابتداع علاقات لا تنفصم عراها بين الكلمات ، ليصبح كل شيء ، في
النهاية ، وكأنه قول حكيم ، لا يمكن تغييره في الشيء المكتوب . . . » .

نجاح الشعر ، اي شعر ، هو في ترجمة المشاعر العميقة الى لغة وإيقاع
منسجمين مع الموسيقى الداخلية . الصعوبة في سلوك الاصولية الشعرية
والابتعاد عنها في آن :

ماصرخ واصرخ ، شفتك هي الكأس
حيث انهل الحب الطويل والخمر الاحمر .

التقطيع لا يحتل الموقع الاول في المدى الشعري . الاولوية تعود الى إيقاع
النفس . لذلك يبدو بيت الشعر تدريباً على النفس الطويل في الكلام . وهو
يضبط وحدة النفس ، التي هي مزيج من جناس واجراس مكررة وقواف .
الشعر ، في النهاية ، ليس سوى منهج معرفي يعتمد على تقنية ، تتيح قراءة
المستقبل ، انطلاقاً من اشتعال المشاعر التي تحتك ، دراماتيكياً ، بالظروف
الراهنة .

الحوار السادس

بؤس وعظمة الواقعية

القسم الاول :

مجون الكتابة الروائية

في مرحلة «الاسبوع المقدس» (١٩٥٨) و«حكم بالاعدام» (١٩٦٣) و«بيضاء النسيان» (١٩٦٧) و«مسرح/ رواية» (١٩٧٤) تبلور هوية أراغون الروائية. الواقعية التي حاول ادخالها إلى نصوص «عالم الواقع» بجاذبيتها السياسية التاريخية، بدت مترججة، متلعثمة، محشورة في قوالب ليست على قياسها. زلزلة ما تعتري متطرقاته مع «الاسبوع المقدس»، وتدفعه باتجاه تعميق مفاهيم الرواية، نحو كتابة - قراءة للمواقع، وليس أسره في مقاييس خارجة على ديناميته وافقه.

في روايات فترة التجديد، تتحول الواقعية الى اداة تجرية وارض تجرية، وتستوعب انجازات الواقع بكلّيتها، لتصوغ منها فرضية لبناء مستقبل افضل ولعرقه ادقّ للانسان. هذه هي ابعاد «حكم بالاعدام» و«بيضاء او النسيان» و«هنري ماتيس - رواية» و«رواية - مسرح».

على المستوى التقني، تحدث هذه التجريبية تحولات في جسد الرواية تكاد لا تنتهي. من هنا تنوع الاوعية الروائية في الكتابة الجديدة، وتجاوزها القوالب الجاهزة او شبه الجاهزة. فالاطار التقليدي ينكسر، داخل جدلية التغيير، في بنية معرفية، تفجرها الصراعات الوطنية - الاجتماعية المعقدة، بهدف استكشاف لغة الجديد، لغة الصراع الجديد.

[الجمالية البيضاء]

الجمالية البيضاء تواكب تطور « الرواية الجديدة » في فرنسا ، في خط صموئيل بيكيت وريمون روسيل وجيمس جويس وآلان - روب غرييه ومرغريت دوراس وروبير بانجي . كما انها تستلهم تقنيات السينما الاميركية والسنية فردينان دو سوسير .

« حكم بالاعدام » مثل « بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية » تركز الى مفهوم روائي يعتبر الكتابة علماً للأمراض الاجتماعية ، وليست تظهيراً للحقائق الانسانية الثابتة . انها فرضية مستمرة في جدلية تضاداتها واستنتاجاتها . تستوعب العلم والتكنولوجيا وانجازات الحاضر والمستقبل ، مشيحة بنظرها عن قعاقم كشوفاق الماضي وحقايق الناجزة . انه عصر الدخول في الرواية التجريبية ، حيث الواقعة مخبر للاحداث الاجتماعية - السياسية وتجاوز لها باتجاه اشكال مستقبلية .

من هنا تستوعب روايات اراغون الجديدة المادة السياسية - الايديولوجية بكل وجوها ، مثل دخول السوفيات الى براغ وقضية المنشقين الشيوعيين وتخطاها باتجاه واقع جديد متعدد الاصوات والاشكالات .

يقول « مجنون الزا » في معرض كلامه على صاحب « قل كل » ، فليب سولرس : « القرن العشرون لن يكون فقط زمن القنبلة الذرية ، بل العصر الذي تصيح فيه الرواية ليست عمل بعض رجال يكتفون ، في نهاية الامر ، بتطويرها بشكل تقليدي ، بل ضرباً من مشروع عملاق يشبه العلم . فيصبح الدخول الى بحث الرواية ، من فعل الرواية الحديثة ... »

« الماتادور » اراغون ينازل الرواية فوق « كوريدا » ببراعة لا حدود لها . نصوص « بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية » تبحث عن وظيفة تاريخية وشكلية . انها المدي الابيض المفتوح على المغامرة الثقافية الكبرى للقرن العشرين . مغامرة كتابة عوضاً عن كتابة المغامرة ، كما هي الحال مع ستنال ويلزك واميل زولا .

ما هي مادة « حكم بالاعدام » و« بيضاء او النسيان » و« مسرح / رواية » ؟ .

لا مادة روائية بالمعنى الكلاسيكي . ثمة فقط هواجس يجسدها اراغون امام الوحدة والموت . الكاتب ينحني باللائمة على ماضيه السياسي - الايديولوجي . كتابته تتميز بعصبية الاسلوب وجدلية الرائي الذي ينحني على جراح ضميره المعبّ ، في طراوة حلم وملامسة للقلق الكوفي ، الذي هو في الواقع قلق سياسي - قومي وقلق ابداع .

« حكم بالاعدام » تبحث عن هوية ضائعة وسط غابة اسماء والقاب ، وفي بحيرات عيون زرقاء وعيون سوداء . ضوء واحد في الغابة . انه المنشدة فوجير . حضورها يوحد بين حطام نصّ يتقدّم ويتراجع ، يكبو ويتعثر ، يتمزق ويتشظى ، تحت وطأة الصمت وعقد الذنب .

« بيضاء او النسيان » رواية الماضي الذي يطلع من الذاكرة حاداً كالسكين ويستقر في العنق . انها ايضاً بحث عن الحبيبة التي هجرت القلب تاركة جثث النرجس على قارعة الطريق . « بيضاء » ايضاً رواية الألسنية التي تتجدد مادة روائية . ليس غريباً بعد ذلك ان يكون البطل او اللا - بطل عالم ألسني يدعى « غيفيه » يطوف آسيا بحثاً عن مفاتيح لغوية لدراسة الانسان ، وسط تغايرية ظروفه وتناقضات تاريخه . غيفيه يعود في النهاية مدمراً . ان الألسنية التي رقف حياته على استيعاب دقائقها ، لم تكشف له أي سرّ في هروب حيته وياض ذاكرته وعتمة مجهوله الآتي من الألم .

« مسرح / رواية » كتابة الغاز في نفق مظلم او دوران على الجسد والرغبة والميثولوجيا . الراوي شيخ يراوح فوق بركان الملوسة . يحب ذاته . حيناً في صورة امرأة . وحياناً في شكل رجل . يني هرماً عالياً من الشهوة على تخوم الموت . ابروس وتاناتوس . موت وحياة . شهوة وبارانويا عاطفية . بداية ونهاية . معنى لا - معنى ولغة لا - لغوية .

هل نحن في مدار روائي ، وفوق اية مجرّة ؟

[٢]

[الميثولوجيا والايديولوجيا]

لا جواب ناجزاً عند اراغون . اذا كانت « حكم بالاعدام » مرآة محطمة ، فاننا امام « مسرح / رواية » في شلق اعصار لغويّ : الزمن . الموت . الرواية . المسرح . الدم . الجسد . الكلمات تتنال بعضها بعضاً . تتعري .

تمزق ورقة التين . تذوب في انخفاف هاذ . تصبح غابة من النرجس ، حقلًا من الالغام . اسهما نارية . كتلاً من الثلج . اسواطاً من البرد . جلدان الكون تعلو وراء رعشة العيون . انيسيه في العشرينات ، ظنّ ان بوسعه اختصار كل المعاجم ، وفتح كوى في الجلدان الاكثر علواً وضخامة : جدار الحب واللغة . والموت . في «مسرح / رواية» يتأكد من انه احرق اصابعه في مشروع مستحيل . الجلدان تحولت مقابر عالية وضع على ابوابها آس الكلمات :

« كل العصافير تركت اغصاني .
اعشاش مهجورة تيبس كالدموع
رسام اللوحة التي انا فيها رجل
كما العنكبوت . كما المتعة » .

يتابع :

« لا احبّ مستقبل . انه الهاوية
على قلبي الذي لا مفر منه
اوراق حول عنقي تتكثف
تُحبك كل يوم
تقيل عبه الماضي .
اصادفه بقلق عند منعطف شارع
او في اي مكان تحت انوار عنيفة .
اسوأ من الظلمات » .

خيوط العنكبوت الروائية تتجمع في «مسرح / رواية» . التراكم السوري يحمل مواصفات «التوتر الكوني» . ومسرحه «الهذيان التراجيدي» تتداعى داخل حركة لولبية ، لا تجد مرتكزاً لها ، وسط انعطافات مفاجئة ، تحول لحظة الكتابة الى صدى انفجارات ميتولوجية - ايدولوجية حادة .

عند هذه «النقطة السامية» التي تنصالح فيها الأضداد ، بوسعنا ان نرمي الشبكة في اوقيانوس اراغون الروائي ، للقبض على بعض ملامح جغرافيته ووصفاته .

منذ مرحلة «اجراس بال» وكتابة اراغون الروائية آلة لصنع المستقبل . في «الاجراس» و«الاحياء الجميلة» وعود واقعية ونخاض نقلة نوعية في اطار

التحكم بادوات الحرفة القصصية .

في « مسافرو العرب الملكية » (١٩٣٩) و « أوريليان » (١٩٤٤) نضج الكتابة الواقعية واستيعابها موضوعات غنائية ومناخا ملحميا . كما ان « الاسبوع المقدس » و « حكم بالاعدام » تتحركان في مدار عظمة الواقعية رؤسها .

النص يتخلص هنا من حبكة السرد ودورانه حول الشخصيات ، ليصبح مرآة معطمة وبنية متنافرة - متناغمة تحمل في طياتها ابجدية التغير . وفي الروايتين الاخيرتين « بيضاء او النسيان » و « مسرح - رواية » الكتابة انشودة قلق كوني وارض استقصاء في عتمة الداخل والزمن والموت . اراغون ينفث نكهة مغايرة في افق « الرواية الجديدة » متجاوزاً اضافات روب غرييه ومارغريت دوراس وميشال بوتور . . .

سمات اراغون روائياً تتراوح بين تناقض - تكامل شخصياته . ثمة جدلية تصاعدية لأشخاص من لحم ودم ، يعيشون فرضيات انسانية ويكشفون عن بصمات الخلل الاجتماعي - السياسي الذي يعانونه .

هناك سلسلة مصادفات موضوعية في روايات تجسد كتابة مابجنة ، خليعة ، مهذرة .

كل رواية تتخطى سابقتها ، ضمن تجاوزية توالدية .

اضافة الى ذلك ، ثمة عدد من مرتكزات - ثوابت ، هي :

[٣]

[خلايا رحمة]

١- داخل التنوع ، يدور النسيج الكتابي حول ثوابت روائية ، تشكل خلايا رحمة لمجمل التاج الاراغوني ، وهي : المرأة ، الثورة ، الصراع الطبقي ، الذاكرة ، النسيان ، الماء ، نهر السين ، باريس ، الزنا ، المرأة ، ميثولوجيا المستقبل ، المرأة - المستقبل ، الممارسة الجنسية ، كلحظة معرفة للذات والاخر .

٢- نلاحظ فقدان المشروع الهندسي لروايات اراغون . كل رواية تسج على قالب منفرد ، يكمن في مضمون ونبرة الجملة الاولى . مثلاً ، رواية « أوريليان » ، موجودة في حالة الصفر ، عند العبارة الاولى : « عندما رأى

أوريليان بيرينيس لأول مرة وجدها في منتهى القبح .

الجملة السهلة تختصر كل مشروع « أوريليان » . انها « الصاعق » في القاموس السوريالي . وهي اطار يحتوي الحبكة والشخصيات والمضمون في عمقه . تحتوي هاجس قول شيء ، يكبر ويصبح رواية . فالعبارة تضيف فكرة ، والفكرة تؤدي الى عبارة وصياغة جديدة . هذا الاسلوب المرجح نوعا ما تصاعدي ، تولدي ، له ايقاعاته ونبضه الخاص ، على عكس الكتابة البلاكية ، والاستندالية والفلوبيرية ، المسرفة في هندستها .

٣ - تؤشر كتابة اراغون الى التحولات الشكلية في الرواية الفرنسية . واذا كانت بداياته تقع داخل اللغة التقليدية ، فان رواياته اللاحقة حاولت الوصول الى الرواية الجديدة ، بمفهوم التخلص من ثنائية الذات - الموضوع ، الرواية - الروائي ، وصولا الى « النص » حيث يمتزج الكاتب بكتابته . ويزاوج بين الغنائية والابعاد المتعددة . تفرّد اراغون داخل المسار الروائي الجديد ، يبرز في نقره على وتر الرواية الواقعية ، بمعنى بلورة المصطلح السياسي ، وصهره في عناصر الكتابة ، داخل علاقة آحادية - مركبة الجوانب .

٤ - الوجه الآخر للميدالية الروائية اسفر عن انقطاع في التاج الروائي ، استمر عدة سنوات . « انيسيه » ولدت في أزمة . « قروي باريس » ترافقت مع مخاض مأزقي ، وكانت تمهدا للمنطق الكلاسيكي ولاندرية بروتون شخصيا . كما أن « اجراس بال » قطعة وازمة في آن . واحراق « الدفاع عن اللانهاية » زلزلة وجدانية - وجودية ، وتلذذ بدائية الشر والنور الاسود .

٥ - لغة الرواية تبدل باستمرار ، مواكبة تحولات الذات في المجتمع والمجتمع في الذات ، بهدف تحقيق وحدة جمالية عبر اعادة النظر في نفسها باستمرار . وقاعدة اللعبة تتمثل في « دعنا نفترض » انطلاقا من سؤال طبيعي يطرحه الروائي : « هل القطة الصغيرة تلعب الشطرنج ؟ » .

٦ - اراغون يدعم حتى الخيال في بناء عالم اكثر من واقعي . ورواياته تسوغ المزج بين الخيالي والتاريخي انطلاقا من الافاضة في التفاصيل التاريخية . يؤكد على ان « الاسبوع المقدس » الرواية ذات النبرة الاستندالية ولا تروى ما قد حدث خلال ذلك الاسبوع التاريخي ، بل ما كان يمكن أن يحدث

٧ - الرواية تطرح فرضيات عن الماضي كما عن المستقبل . تبتدع اللواقع غير الملمة . اراغون يقول انها «تضفي على اللواقع مقياسا واقعيا» . الرواية ليست سوى اكدوية ، تصوغ اوهاما اصدق من الحقيقة : «ان فن الرواية هو معرفة الكذب لاعطاء العمق ...» نذكر هنا كيف ان اراغون عايش الكذب منذ طفولته عندما كان يلعب دور شقيق والدته ، لاختفاء ولادته اللاشعرية ، وابن جدته بالتبني ، وكان عليه أن يمثل هذه الكوميديا امام الناس : «كانت امي بالنسبة اليها اسما سريرا ضمن ابواب مقفلة ...» ازدواجية الطفل تتوافق مع صرخة جوزف كيسنيل في «الاحياء الجميلة» و«عصر الرجال المزدوجين» . الكذب وسيلة لمخاطبة العالم عند الطفل - الكاتب . والرواية تطوير لهذا المفهوم الجذري : يجب اخفاء الحقيقة ومن ثم معالجتها بالخيال .

[٤]

الرواية - المختبر

٨ - الزمن الروائي متعدد المستويات ، على غرار المنظور التشكيلي في اللوحة عند سيزان والتكعييين . في مقدمة «واقعية بلا ضفاف» لروجيه غارودي يشرح «مجنون الزا» مشروع الرواية التجريبية ، التي تتخطى النهر الجهنمي ، وتدخل حدود ما لا يمكن تصوره . الشرط الوحيد هو ارتكازها على الشعر واشراقات السوربالية كما قال بروتون في «سمكة قابلة للذوبان» .

٩ - السوربالية ليست نزوة عابرة . انها الرحم الذي تولد منه الواقعية . روايات اراغون ارض مصالحة بين تفجرات الغنائية وتفصيلية الواقعية بلا ضفاف ، البعيدة عن دوغماتية جدانوف وحقائق سارتر وجود بلزك .

١٠ - مجنون الزا . في كل مراحل مخاضه الروائي نسج على منوال بيكاسو الذي علم العين ان ترى بعيدا اكثر وعميقا اكثر . واقضى آثار بروتون الذي حرر الشعر من جاذبية الاصوليين . كما أنه استلهم «غوس» الذي اعطى للاعداد اللانهائية قيمة الضرورة اللازمة ، ووزن الحقيقة الواضحة . «الفرسان الثلاثة» اصفوا معنى جديدا على طرح بودلير :

«ان الشعر هو اكثر الموجودات واقعية . انه ذلك الاثر الذي لا يظهر على حقيقته تماما إلا في عالم آخر ...» .

١١ - الرواية جسم حي ، متحرك يتطور بشكل تضادات من حيث

الشخص والدلالات والنسيج اللغوي . انها مختبر للشعر والعلوم واللغويات ،
ومدى لتصحيح التاريخ وصنع المستقبل .

٠٨

في ضراوتها، وقضية بن بركة تتفاعل عشية الانتخابات الرئاسية في فرنسا وقمة هافانا للغارات الثلاث وازمة اندونيسيا الدموية. لماذا ذكريات جوفروا غيفيه تكرر سبحتها في هذا المناخ الداماتيكي؟

اراهون: الذاكرة هنا هي القلب. قلب مدمر بسبب غياب بلاتش، وخصوصاً بسبب مآسي ومجازر نصف قرن من التاريخ والدم. يقول:

«ان اكون قد اجتزت كل هذه المسافة التي تذهب من الحرب الاولى حتى حرب اسبانيا، من دون اية كلمة على ما يجري هناك. اعني الانحد السوفياتي. انا من الذين، مثلاً، تعلموا عند منع فيلم ايزنشتاين «البارجة بوغكين» عن تركيب مجتمعنا أكثر تما قديمته كل كتب الاقتصاد والسياسة» (صفحة ٧٤-٧٥)

جوفروا غيفيه لا يسرد حياته. انه يقارنها مع حقبات التاريخ منذ ١٩٢٢، اي منذ حدث دادا، وحربي المغرب وسوريا. المقارنة تدور بين نسيان ماري-نوار وظواهر نسياننا اليوم، بعد الحرب العالمية الثانية.

ان مشهد مجازر قرطاجة التي يصفها فلوير في «سالامبو» يشير الى الام الاندونيسي. هذه المماثلة، فوق الازمة والتعدديات اللاتنية، لا تفهم إلا عبر جغرافيا اللغات. العجوز يعبر عن افكاره السوداء، وفي سياقها يدافع عن طروحاته وهرمسيته اللغوية.

في البدء ثمة ثقب في ذاكرة الألسني جوفروا غيفيه، مما يدفعه الى طرح الاسئلة وتحديد المشكلات، انطلاقاً من اللسانية التي هي من اختصاصه. توجسّاته وهواجسه تبقى من دون جواب. فيقرر عندئذ مقارنة الفن الروائي لاستبطان اسباب دواته.

ماري-نوار تخرج احياناً من الصمت، وترد على الاسئلة، بصوغ فرضيات يتأكد من مصداقيتها بعد فترة. امام دلائل جرمه، يتدّرع بالنسيان، «رماد النسيان الساخن» فيمحو الزوايا المظلمة من ماضيه. على الرغم من ثغوب الذاكرة، غيفيه سجين اسوار العزلة: «الروح تصفر كهواء عاصف في اهراء»، الماضي والمستقبل يتخيلها، فلا يجد سوى الحاضر، الذي هو «موت مستمر او نرف كآبة» (صفحة ٣٨٠-٣٨١).

فلسفة الرواية تلخص في بحث دؤوب عن سعادة ضائعة، كما عن
الاسباب العميقة التي تؤدي الى بؤس الوحدة. ثمة خيال يلذوب مع الشباب
الزائل ورهانات الماضي الخاطئة والمجهول الآتي:

«انسان وحيداً. غيرَوا اذنيه، هوذا ارمِل او ثور. فتشوا في بطنه بحثاً عن
الخوف. يقال عادة ان السكران تحيط به شلة اصدقاء. للدموع ثمة
صفصاف متدلي الاغصان.

هناك الانسان الصفصاف. الانسان الملح. الانسان القنذر. الانسان
برسم المزاد العلني. الانسان مملحاً ومدخناً، مثل سمكة الرنكة.

اللون كبريتي والصرخة ينبوع، الالم هوّة حيث النفس تصيح. الانسان،
ان قال نعم اولاً، ينصر، يصبح شقائق نعمان، يتزف دماً، يتضاءل، الانسان
عارٍ مثل نصف الليل...».

[٢]

{ بلاتش - الزا ، غيفيه - اراغون }

● انك تشكل اللغة وفق لعبة الجنس والكناية. ثمة شلال من صور تتوالد،
تتسلل، تلقي بعضها بعضاً. كما ان هناك هوة الى «مجنون» و«غرناطة»، هذا
التروبادور الجديد، جولة الشوارع، وتلميحات الى الحب والموت في «حكم
بالاعدام». بشرية باكملها تُصلب على الخشبة الروائية: «لاشيء مكتسباً
للانسان» سؤال يقى، في اعادة طرحه المستمرة: ما هو السبب والنتيجة،
اين البداية والنهاية؟

اراغون: لم ارغب في تماثلات او تطابقات مع اشخاص ووقائع من نتاجي
السابق. بوسع النقاد ان يلعبوا على وتر ظواهر حيّة في «بيضاء والنسيان»
والروايات التي سبقتها، كما مع روايات شهيرة لفولجير او هولدرلين. الذاكرة
الواعية ترقلني بخطوط عريضة من اصدارات تشبعت منها المهوم استيعاب دور
ماري - نوار بالنسبة الى بلاتش. انها الظل او الذريعة: «تفسير انسان يانسان
آخر». كل شخص يتدع الآخر. هدفي بناء اهرام خيالية، ثم هدم ما بنيت
على رأس اللاعبين:

«كل ذلك يتشوش، يتداخل، يتشعب، يتلاحم، يتصدع، يتدمر،

بلاص مسجل الصوت الاخرس حيث تنهار العبارات .

المفردات تفقد دلالاتها عندما يجن الخيال . الموضات تخفي مثل سحابة صيف . التاريخ يُخلق فهمه على المعاصرين . الاشياء تتطور في غموض هوياتها ، خصوصاً وان الناس يتحولون من جيل الى جيل :

« اعتقد انني صالحت قرائي مع مبدأ كل علم ، وهو الشك ، وأمل في ان ان لا تدفعوني بعنف لكي اقول انه مبدأ الحياة بالذات .

الشك يدمر قشرة الاشياء التي حاول الروائي رصدها . بلاش ، موطن شهرة غيبية ، لا يقبض عليها إلا في قصص الكتبة . والكتبة مترجمة ، متعثرة ، زئبقية ، غامضة .

الشك يرتقي الى مستوى الضرورة الاساسية للوصول الى الواقعية . ملغا يحدث اذن بالتاريخ ؟ انه كفيف ، سميك ، لا يتحرب منه اي ضوء . الروائي ليس مدعوا الى تطيح او تميع الكثافة . يجب التوكؤ على الشك العلمي / الجدلي ، للدوران حولها ثم الولوج اليها لكي تصبح شفاقة وقابلة للاندراك .

غيبية ، تبعاً لطاقتة الفكرية ، يؤثر الاسئلة على الاجوبة . انه يحرب من التعميمات ، ويستمرى تصوير بلاش متاهة . انها آلة للضياع والشك . حول صورتها ، يضاعف الاستعارات الى ما لا نهاية .

مع لغة تعقيد الجو الروائي ، ثمة معادل آخر ، يتلخص في الاكثر من المراجع حول المستجدات السياسية الساخنة . الرواية صياغة لاحداث قابلة للتصديق . انها قراءة ننتزعها من النيان ، بقدر ما انها رصد لتحولات متوازية في الكلمات والعالم . تصبح الرواية عندئذ نسيجاً من الصواعق المعلقة للضجير ، او مجموعة فرضيات :

« الفرضية نقطة انطلاق للخيال . انها طرح فضيلته الأخذ بعين الاعتبار جملة احداث لم تفسر حتى اليوم . كل علم هو فرضية موسعة . ماري - نوار فرضية كافية لكي تنخيل جافا في العام ١٩٣٠ » (صفحة ٣١٨) .

● نعود من جديد الى قدرك في « بيضه او النسيان » . نعود الى الزا . وكان الرواية تكلمة لأبيات « رحلة الى هولندا » في « القصيدة الاخيرة » :

وكتب اسمك على كل الجدران
حتى ان حبي معي لا يموت
ذاكرة كان لمسي
او مروراً حيث مررت

هل تهدي «بيضاء» الى الزا ، على غرار الروايات التي كتبتها بعد «اجراس
بال» : الى الزا ، التي لولاها لبقيت صامتاً ؟

اراضون : «بيضاء» تكملة للحوار بيني وبين الزا . حوار بدأ منذ زمن .
والتاج الروائي المتراوج ، تعبير عن ذلك . المهم اكتشاف الديناميكية
الداخلية لهذه الظاهرة ، كيف ان ابداعاً روائياً لالزا يفجر ابداعاً شعرياً عندي ،
والعكس . المهم تقصي الوحدة التلاحية - التضادية في العالمين . غيبه يلبج
الى صورة «الساعة الرملية» لبلورة قنوات التفاعل الشعري - اللغوي :

«عندما كنا نعيش معاً ، اللغة كانت ساعة رملية تغليها ، لكي يمر رمل
الكلمات من جزء الى جزء . انت او انا ، كان «الانا» يقول لانت ،
ومني الزمن ، دقيقاً دقيقاً كالكلمة . عندما كنا ، كنا معاً . لعبة الوجود
معا نُعيت بيتنا .» (صفحة ٣٩٤)

الرواية اداة معرفية . المهم العثور على العبارة الصاعق التي تفجر الخيال .
في هذا الباق ، الكاتب جهاز متقبل اكثر من منتج ، يفك الغاز للغة :
«اصني وحدي الى لغتي الداخلية» . الانا جسر بين اللغة والخيال ، اللغة
والفكر . يقول غيبه ان مهته ليست الالسنية فقط . انما البحث عن نوعية
حياة . انه يمارس الكلمات في الكلمات ، نوعاً من التشریح للانسان ، على
مستوى ضميره . الهدف من ذلك الارتقاء الى معرفة الآخر ، الذي هو في
«بيضاء» الزا المحبوبة ، ويلاتش الغائبة وماري - نوار فرضية الجيل المعاصر .

لا تراتبية في الرواية او الاوبرا الروائية الدائرة حول جوهر الفن الروائي .
اذا توغلنا في هذا الاتجاه حتى النجوم ، نلاحظ ان الرواية ليست كتابة المغامرة
انما مغامرة الكتابة . في الصفحات الاخيرة ينعطف حبي لفلوبير نحو ستندال .
حتى ان الكتابة ، في سياق تشكيلها ، تعالج مآزقها ، تعلن عن احوالها
ومتاعها ، تكتسب جلدها حتى المعظم ، حتى العُري ، والنسيان الذي يتقدم
وتبدأ ، يشتر برمد خيوط هتكبونه .

● هل نحن امام نموذج بليغ لكتابة السيرة الذاتية ، مع بلورة للبقي الدلالية لهذا النسق من السرد . تتساءل : ما هي حدود هذا « العنكبوت الروائي » الذي نسميه « بيضاء او النسيان »؟

اراهون : ثمة مقارنة ميدانية للرواية في « بيضاء » ، وعرض لمضمون مفكرة شخصية حول ازمة ذاتية . المحوران يتقدمان تحت عنوان الواقعية . غير ان السيرة الذاتية تتمحور حول تفكير في اللغة التي تبقى البطل الاساسي للرواية . الالسنى يغيبه يشدد ، في سياق طوافه في الماضي والدمع والدم ، على الفارق بين العلم اللغوي والحياة اليومية للغة .

العلم اللغوي لم يتوصل الى تحديد جوهر الرواية ، على الرغم من كل طرائفه وتحديثاته . ان الحياة اللغوية اليومية ، كما تظهر في تحقيقات ماري - نوار او فيليب ، تؤكد على الفارق الذي هو نسيان او موت مفردات وغياب دلالاتها في اية تفسيرات تلجأ اليها الاجيال المتتابعة .

الرواية تقع على مسافة متساوية بين العلم اللغوي او الالسنية وتطور اللغة او سيرويتها ، وهي متوازنة مع العادات والحضارات ومشاريع المستقبل . من هنا غياب اية خاتمة او نتيجة في « بيضاء » . وهل في الحياة نتائج نهائية :

« هنا » كمب اخيل ، الرواية التي تعلمنا عن الحياة ما لا يجسد في قاعدته ، او ما يؤسس طابعاً عابراً لكل قانون . الرواية علم الامراض . يجب ان تنتهي من اضاءات الرواية الثابتة ، الامر الذي يدفع اول معنوه الى فهم اي شيء منها .

لا اتردد في ذكر اسماء السنين معاصرين . هل غلاف الكتاب عبارتان من ارسين دارمستيتير ونوام شومسكي . والجدير بالذكر ان دراسة اللغة شغلني منذ بحث في الاسلوب ، العام ١٩٢٩ . وفي « مجنون الزا » اعود الى كتاب مارسيل كوهين « نظام الافعال السامية والتعبير عن الزمن » (١٩٢٤) ، والاحظ ان الفعل في القواعد العربية ليست له اية صيغة للمستقبل .

في الرواية ايضاً ثبتت لمجموعة دراسات السنية ، منها : « القواعد المخارطة » لبوب ، و« ملاحظات حول تطور الاصوات في اللغة الروسية » لجاكوسون ومقال ترويتزكوي ، « حول الصرف » . وثمة عناوين لأعمال

شعرية ، من لاون - بول فارغ وهنري باتاي وجاكوب بوهام ورينيه غيل ومقتطفات من شكسبير وريمون روسيل . والمهدف التأكيد على ان الانسان مخلوق لغوي . من هنا تعددية الاشباح التي يتخيلها جوفروا غيفيه .

« بيضاء » ليست رواية ما حدث للألسنى العجوز ، انما هي ما يمكن ان يحدث له . الكذبة ذات بُعد ابداعي ، لانها تؤثر في الحياة . لذلك تفسح قصة غيفيه بابقاعات التجربة والمعاناة . فهو يبحر على شواطئ ملونة بكل تلاوين اللغة . معه لسنا في حاجة الى الازرق البنيوي ولا الى اخضر الألسنيين او احمر علماء النفس ، انما الى الاسود الجميل . اسود مثل الخبر . اسود على ابيض ، كما في كتابة كل الروايات . انه سر الرواية ، انسلاخ دقيق داخل الكتابة البيضاء ، التي تنزف نجيعاً لقرط اختراها مغامرات انسانية . كتابة النسيان البيضاء :

« اريد وصف النسيان بكل الكلمات المنسية في الظل الغائب لاشياء غائبة . هذا باب ليس بوسعنا غلقه او فتحه . نافذة سرابية على الحياة او الموت ، وفق استعدادات الفكر . انه جرح الزمن لا يداوي تقطع النفس ، ثقب في الكلمة ، النسيان » .

[٣]

[الالسنية مادة روائية]

● هل مشكلة اللغة مشكلة الذاكرة . الكلمة التي هي اشارة مكتوبة تفترض في « بيضاء او النسيان » فلسفة للكتابة . كأننا نطرح من جديد اشكالات الجمالية الواقعية الكلاسيكية ، ونستبدلها باشكالية تجريبية بواسطة اللغة الروائية . ماذا تعني الواقعية الجديدة ، وكيف التوكيد على الاشياء والكائنات ؟

اراغون : قلت ان « بيضاء او النسيان » ، مثل « حكم بالاعدام » لم اكتبها من اجل الزا ، انما انطلاقاً منها ، لتصويرها ومشرحة حضورها ، وتحويل غيابها الى عالم يضح حضوراً ولغات والواناً . الكتابة في هذا الاطار تعني التجميع ، والانتطاف ، والانتطاع ، والتلقي ، والذاكرة والخيال ، النسيان والافتراض ، الممكن والمستحيل . المشكلة لا تحل بكل الفرائع والناورات . ترتدي فقط طابعاً دراماتيكياً ، تنصهر على تآكل الكلمات ، والنسيان والموت .

الراوي يلجأ الى الكتابة - الذاكرة والكتابة - الشهادة والكتابة - تنسيق الفوضى الخيالية . جوفروا غيفيه يكتب « بيضاء » لكي يمسك بيده خصلة من

شعر . . . يهتف : المحصلة ليست شريفة . الرواية ترفض ذاتها كناية او استعارة . وهي تزواج باستمرار بين الذاكرة والخديعة .

النسيان هنا ثلاثة انواع : اثر ممحي (تآكل) ، تبديل الشبكة (خيال) ، استحالة التذكر (الصفحة البيضاء) . في الحالات الثلاث ، تؤكد « بيضاء او النسيان » على هويتها : انها مرافعة عن الذاكرة الخفون ، وقد انقضت الكتابة . حتى ان تعقيدات الكتابة - الذاكرة تعود بنا الى صورة الشبكة الهاتفية .

اللافت ان الروائي ينطلق من هذه الأرضية ، مستمراً تخرج الكلمات . فروايته ذاكرة أولاً ثم افق تجريبي ، افتراضي ، ثانياً : « الرواية لغة حيث المفردات تقول اقل او اكثر او اشياء مغايرة لتحديدات القاموس . انها اللحظة الوسطية حيث الكلمة - الصدفة ، مفرغة من معناها الاول ومفتوحة على معنى جديد . . . » ان سيرورة الاشياء تفترض ان الدال يتجاوز موت المدلول . هنا كيف نقوم مفردة نعزوها بعد فترة الى انفعال او شعور ؟ لذلك نكثر في المدى الروائي صيغ الاليجاز والتلميح والاماع والاغماء اللفظي . كما ان ثمة تركيزاً على الالوان ، والتشاكيل : « الاليانة ، بالابيض والاسود » و « الروابات ، دائماً بالابيض والاسود » . اللون ، « هذا شيء اكثر تعقيداً من الكلمة » .

نعود الى الانطباعية ، وقد تحدثت في مقاربتني لهنري ماتيس ، واسترقدت الاصوات والروائح . المعطيات اللونية والصوتية تزواج في سلسلة لا تنتهي من التماثلات . « فالظل رمادي - خبازي ، فوقه كان الناس يرسمون بلطشات زرقاء ، ازرق فاتح ، ضارب الى الاخضر ، بيوتاً واشجاراً سمراء فاتحة وسطوحاً سمراء وارضاً شاحبة ، شاحبة . الملابس كانت بلا الوان ، يعني اسود - رمادي ، رمادي - ابيض ، رمادي اخضر ، رمادي خبازي باستثناء سترة غيفيه . فقد كانت بلون الخردل . خردل دميم . اما الباقي ، فقد كان يتأرجح بين الاصفر والابيض ، او الشمس والصقيع . . . » (صفحة ١٦١) .

● النسيان يتحول كلمة غريبة ، لوناً غريباً . ان ترتفع العبارات يؤدي جيداً معادلة غموض الالوان ، حتى ان غيفيه يصرخ : « اريد ان اصف الغياب خارج اللغة ، مثل ساحة عند المساء ، لحظة التجاذب الدقيق بين النهار والليل » . ويقول ايضاً ان « النسيان شفة زرقاء » ، وكان اللون انطباع ذاتي ، روحاً ، جرحاً ، ثقب ذاكرة ؟

اراهون : في معترك الالوان وصدامها ، يبقى لون بلانش المفضل هو الابيض .
اي ما لا حدود له . كل الالوان تشكّل وتذوب في بلور الذاكرة :

و التحيل بلانش في جافا ، نحو العام ١٩٣٠ . حولها جلست نساء بلون
الذهب ، واتكأن على حائط الأمة ، ورجال بلون الزيتون .

بلانش تنجزاً الى شطايا الوان من خلال المخيلة . لم يبق منها سوى لون ،
هالة ، حالة ذاتية - انطباعية في نفس . اللمس يساعد الشم ، معاً يحاولان
القبض على بلانش ، بلا وسيط . الابيض ترصده الرواية ليس لوناً فقط ، انما
حرارة والمأ . انها نار الغياب : « اشعر كم الامس حدودي في غياب بلانش .
نار جدران ذات الابيض الساخن . يا اصابع ألمي . اصابعي تلمس الغياب ،
فوق هواء كثيف ، صمت طويل مليء بقرقرة عظام ، مثل مفاصل الوحدة »
(صفحة ٣٥١ - ٣٥٢)

ان تحديد اللغة الشعرية يتلخص في التحليق فوق الكليشيات والتصاویر
المتداولة ، خصوصاً عندما يتعلّق الامر بالمرأة العشوقة . فهي ، باي حال ،
تجاوز بحضورها المتأجج القوالب اللغوية ، التي لا تتعدى مرحلة الديكور ،
الخارجي لها ، يؤطر صورتها ، ويعجز بالتالي عن ملامسة جوهرها وتفردّها :
« بالنسبة الى النساء ، نطلق على الواحدة صفات الاخرى . يبدو لي ان ثمة
مغالطات في الموضوع . اسمع رجلاً يسردون حكايات اللغة التي تنفوقها مع هذه
او تلك من النساء . اعتقد ان لا كلمات بوسعها التعبير عما حدث . ثمة شيء
آخر ، و رغبات اخرى ، لذات اخرى . كيف بوسعنا ادخال ما لا يوصف في
نظام لغوي ، او السني عام ؟ ان ذلك لا يندرج في اية عبارات » . (صفحة
١٨٩ - ١٩٠) .

[٤]

[علم فلك الانسان]

● بعد طواف في «بيضاء او النسيان» نخرج بحقيقة مفادها ان الرواية لا تستنفد
طاقاتها ، التي لا تحسر في اية نظرية قائمة على ارضية السنية . اللغة لا تجترح
اعجاب ، حتى اذا سلّمنا بقدرة على التّقع والتخفي والمواريات ؟

اراهون : الواضح ان «بلانش» ، تتطوّر كمادة روائية من بحث في ماهية الكتابة
ومتعلقاتها ومراميها . الرواية لا تستنفد طاقاتها في أي بحث نظري . المفردات ،

هدف الشهوة تتحوّل شهوة المعرفة ومعرفة الشهوة. لا يتعلّق الامر بأية كتابة ايروسية، انما بكتابة الخيال وبالاقتراب من هذا الابتكار الضخم الذي نسميه «رواية»، حيث الكلمات تزويق زخرفي، قناع، ونوريات. كل ذلك يصبّ في خانتين:

..الفرضية: الخيال يصوغ فرضيات لاستبطان الانسان وفهمه.

..الاحتمال: طرق ابواب جديدة في الفكر البشري.

الرواية الفرضية لا تخرج على نطاق الواقعية، التي هي فنّ التجاوز المستمر، واعادة النظر بالمكتسبات، الامر الذي يجعلها مدى مفتوحاً على الابتكارات والتجارب الخلاقة.

نلاحظ ان الفن الروائي، يتعمّق ويتكثّف بعد مرحلة «حكم بالاعدام». انه يفترض مقارنة اعمق للخيال. لذلك يستوضح الالسنى غيبية اللغة باستمرار، مركزاً على فرضيات يجسدها اشخاص وهميون، يتدعهم من خياله، ويمثّلهم خلاصة التجربة الانسانية وأفاق سيرورتها الممكنة.

الواقعية ليست هنا على مستوى ترجمة الحدث الى لغة، انما على مستوى ترجمة الخيال الى لغة روائية. المقارنة تنطبق مع نظرية «العوالم الخيالية» في الرياضيات.

الرواية آلة لتغيير الانسان. هذا هو المضمون العميق لـ«بيضاء او النسيان». سرّ اللعبة يكمن في معرفة اية زاوية خيالية حقيقية تصلح قناة لتسرّب هيكلية العالم في هيكليات اللغة. نعرف جيداً كيف ان العالم الالسنى رومان جاكوسون، توصّل الى تحديد تمزقات الدفاع عند المريض انطلاقاً من تحولات نسيبها اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة، بوسعنا حصر واقع بيولوجي. هكذا الرواية، علم الامراض الاجتماعية الايديولوجية، تتوغّل بعيداً في معرفة الواقع الانساني، ضمن موقف وموقع محددين.

العبور من الرواية اللغة الى الرواية المرض يعني احياناً النزول الى جهنم. جوفروا غيبية يتطرق الى «اللهيب» او «الكلمات المشتعلة» عندما يذكر فلوير وهولدرلين معاً:

«الوجود كلّ، يدوي غرقاً كبيراً مستمراً. في هذه اللحظة، حيث اللغة

ترتلي طابعاً مازقياً، فانها لا تتوجه منطقياً الى احد، في احسن الاحوال، تخاطب شخصاً وهمياً، الامر الذي يعني ان الكتابة ليست ارشيفاً لمفردات جامدة. كل اللغة في هذا السياق ليست سوى اشارة الى امل يائس...»

الرواية، الصحيح اننا لا نعرف اشياء كثيرة عنها. فالانسان لا يتوقف عن طرح الامثلة، ولا يفي يتدع نفسه باستمرار في الحب، والموت وبدهيات اللغة وكيمائيتها المعقدة. انه لا يتمهل لحظة في ابتداع المستقبل. الرواية تقدم اقتراحات، تصوغ فرضيات، تلمس الممكن والمحتمل. «بيضاء او النسيان» في هذا الخط، نوع من «علم الفلك» البشري، تدفع الانسان نحو التحقيق المنهجي لذاته.

« مسرح / رواية »

● لعل «مسرح / رواية» (١٩٧٤) من ادق رواياتك واصعبها . النقاد يقولون انها «جبل حلايا» ، ننظر اليها ولا نعرف ما هي . لم الفموض ، وهل هو متمم أم ثمرة معاناة طويلة بين جذران اللغة ؟

اراغون : وضعتُ اللمسات الاخيرة على «مسرح / رواية» في مدينة طولون المشمسة . وقد بدأت الكتابة بعد وفاة الزا في حزيران (يونيو) ١٩٧٠ . اردت قول اشياء كثيرة ، و اردتُ ان اصمت في آن معاً . الحدود تمحي بين الراوي والشخصيات ، والمعاناة تتركز على الآخر الذي هو الجريمة . النساء هنا هن المرايا ، والواقعية تتحول مكيدة . الاولوية للرغبة الاباحية ، للجسد ، للآخر الذي هو جسد .

الى اي حد تستطيع الكلمات استيعاب الرغبة والجسد ؟ سؤال اطرحه في اول الرواية - المسرح ولا اعثر على اي جواب ، حتى بعد النهاية ، نهايتي ونهاية الكلمات . « الشيخ » بطل الكتابة الضمني يقول :

« لو كنتُ اي شخص ، غير الشخص الذي هو انا الآن ، لو سلكْتُ طريق الآخرين ... »

« الصاعق » الذي يفتح الرواية يؤسس فوق مسرح الرواية البيضاء
الامثلة الأكثر جذرية . انه يتهم العالم بأسره ، متجاوزاً هوية المؤلف . ليل
اسود ، أخرس ، اغوص فيه بحثاً عن « الكلمة » التي تبث دوار وجودي :
« عمقياً ، لا أحب سوى الأخرس ، لانه ابيض ابيض او اسود اسود ،
من دون عنوان » .

ايقاع الرواية - المسرح ينطوّر انطلاقاً من هاجس مسرحية الكتابة وكشف
عورتها ، واستطراداً عورات الانسان ، وحيداً في مواجهة ذاته ، وقد تقصّلت
شعائر اللعبة المسرحية وتآكلت اوهام « السعادة الملكية » .

[١]

[الكلام والصمت]

● لماذا « الحاجز المتحني » بين مسرح ورواية في العنوان ، هل يعني دلالة
تراكمية ام بعداً استراتيجياً يطور مسافة قصية بين الرواية والمسرح ؟
اراغون : اميل الى البعد التراكمي . ولا اعتقد ان ثمة حاجزاً بين الرواية
والمسرح . الكتابة الروائية تمسح « الشيخ » وتقبط بعنف على هواجسه
وهلوساته . لا شيء يبقى سوى اللغة . الفرق يطال المعاني الهندسية ومعادلات
السياسة . الايديولوجيات تتحوّل حماقات في ليل الذات ورحلتها المأسوية على
تحوم الموت . هل ثمة معنى محتمل ، واحد للرواية ؟ اشك في ذلك . ثمة
« بارانويا » لغوية ، انفصام في الشخصية ، تدمير للمنطق الذي يتحوّل رماداً ،
وسط طرح عاصف لا شكالية عامة او استنطاق للهوية من خلال الكلمة -
اللفز ، والكلمة - اللجام :

« اما انا ، فانتح بطني لهم ، وحياتي . ابيع جلدي . اعرض نفسي
امامهم في كذبي الخاصة . اضرم النار في كل ما هو انا . اريد الهروب .
لا اعرف كيف استطيع ذلك . ليس باستطاعتي اي شيء . الآلة تقبض
عليّ في كلمات آخر . تلتهمني ، تأكلني ، آه كل مساء ، كل مساء ونبدأ
اللعبة من جديد ، الكلمات ذاتها ، الموت اياهم ، اللجام ذاته ويمزق
نمي » .

● فوق مسرح التوريات هذا ، المؤلف يوزع على المخرج اوراق النص ، بقدر

ما ينتهي من كتابتها ، وكأنه يضاعف من الكمان بين الخيال والذاكرة والواقع . تؤدي « الاسهم الثارية » الى الحائط المسدود : أننا لا نستطيع ان نتلمس اي ضوء كاشف ، في حدود القراءة القصوى ، حول اراغون ، على الرغم من مجموعة معلومات يضمها في تناول القراء والنقاد ؟

اراغون : انني افلت مرة اخرى من الذين يعتقدون ان اراغون يساوي اراغون وان الانسان يحدّد بما يكتبه او يتتبعه . انا اقل من الذين جسدتهم او تخيلت انني اجسدهم .

« مسرح رواية » متاهة لغوية . لعبة اقنعة ومرايا ، تنحصر منحى مأسوياً ، خصوصاً وانها ترصد اللاعبين لحظة ينزع القناع ليلبس قناعاً آخر . لحظة صدق ، يكشف فيها المهرج جلده عوضاً عن اقنعة . القارئ - المشاهد يشعر بتعددية الاسماء ، في سياق ٤٢ مشهداً قصيدة : دانيال ، رومان ، ميلو ، جيرمان ، اوريانت ، رافايل ، مورغان ، اورور ، ماري ، بيسار هودري والشيخ .

القصائد والتأملات تتالى وتتزاوج . عند كل منعطف من المتاهة اللغوية ، نرى مرآة يضمها رومان رافايل امام « الشيخ » الذي يتنظر وراء الباب لكي يرتمي الروائي بين يديه .

لا اخفي هاجس طمس معالي وتلوين وجهي بالاسود . اخلط الاوراق ، اغيّر الاسماء ، امزق تواريخ الروزنامة ، اؤسس واقعاً سرائياً على انقاض الواقع الحقيقي . اوجه مثلاً رسالة الى ذاتي ، لا يفهم القارئ شيئاً منها . الصبر يرمّج ، والانتظار يرتج . ارتجاج الكلمات يحجب المدى :

واحياناً يرتج صبري . كما في الماضي ، كانت لجاجتي ترتج . ابصر عروقي ترسم الساعة ، او تدق انتظار الاجل . بيني وبين العالم تأسست مغالاة غريبة ، افقد معها الوعي احياناً . احقد على نفسي عندما اصل الى عمق هذه الهوة ، كما الغطاس يخاف من لذته ذاتها . اعرف بالمقابل نوعية وحلقي وما تنطوي عبثاً عليه .

ظلمات دامسة . هوة سحيقة . غير انه من الاهمية بمكان العثور على خيط القنديل والعبارات والزمن الضائع . عندما استيقظ من سباتي ، اظن ذلك اعجوبة . لقد نجوت مرة اخرى من النفق الذي لا يؤدي الى اي مكان خارج العالم .

« مسرح / رواية » كتابة الحلم والهذيان المروع والامرار المحروقة .
 الذاكرة ، مثل الوعي ، آلة كتابة . علامات الزمان والمكان تقف فوق عنقي ،
 سيفاً قاطعاً ، حاسماً جداً غطى حياتي . حياتي مضت اهم لحظاتها في قفص
 الاتهام . حتى هذه اللحظة ، ما زال القفص يكبر ، وقضبانه تضيق . تضيق .

[٢]

[التباس بين الشيخ والشاب]

● على الرغم من الهالة التي تحيط بها مسرح / رواية ، ثمة موضوعات واضحة
 تطفو على السطح ، مثل احترام الزمن ، ووعد اللقاءات والمصادفات ، وعصبه
 التاريخ (ايار ١٩٦٨ على ضوء قراءة مأسوية لشكسبير) والحب المدمر
 بالوحدة . هذه الموضوعات تضفي طابعاً عضوياً على الكتابة ، ضمن تعددية
 الاشكال السردية ؟

اراغون : ثمة غنائية جارقة في الكتاب . كما ان ثمة صوتاً ينشد ، يضفر
 العبارات ، يغمش الافكار ، يخنقها ، يبتاعها ، ثم يتحطم ، لاهثاً ، على
 نثراتها :

« في نهاية الامر ، ماذا هي حياة انسان ؟ لم اكن مضطراً الى سلوك هذا
 الطريق الطويل والوصول الى هنا إلا لكي ارقد هذه الكلمات . يبدو لي
 ان هذه الكلمات ، تشبه كتابة نقرأها على ركن في بيت قديم حيث مر
 احدهم ولن يمر ابداً من جديد ، وقد دوّنها بسكين ، عبارة مهدنة ،
 مقذعة ، لكي يختصر حياته الداخلية والسابقة . ويتركها هنا الى
 الابد ... » (صفحة ٨١) .

هناك ثلاثة اشخاص في « مسرح / رواية » . اثنان يظهران نصف ظهور :
 ممثّل ، دنيس يتقن باسم رومان رفايل . عمره اربعون عاماً . في مواجهته ،
 كاتب عمره ثلاثون عاماً ، اكثر من الممثل ، يدعى بيار هودري . دنيس يكتب
 احياناً . غير ان كتاباته تشبه لعبة ورق يخلطها مريض . نلاحظ في نصوصه
 اطيافاً من كتابة هودري . الرواية ترتكز في عجزها الى خيال هذين الشخصين
 المتباينين - المتشابهين . انه الالتباس بين الكاتب والمؤلف . فالحرب التي خبرها
 دنيس تتطابق مع ذكريات حفظها هودري عن الحرب العالمية الاولى . الذاكرة

تتجسّد في مرآيا تتلوّن باللون الماضي والحاضر والمستقبل ، تصهرها ديمومة واحدة .

من الضروري فسح المجال امام شخص ثالث غير مرئي ، يوازن بين رومان رافايل وبيار هودري . انه يتلّس اقنعة مختلفة ، ويعرض آراءه في حبكة وهمية ، هي عبارة عن آليّة لغوية لعرض ذاته ومسرحتها . دمية متحركة ، يحرق ماضيه وكتاباته ، ولا يعف إلا عن « اوراق المستحيل » :

« الناقد يرتكب خطأ فادحاً عندما يعتبر الرواية مجموعة اعترافات للمؤلف ، بينها شخص او اشخاص الرواية - الروايات لا يعدو كونهم دمي خيالية ، تتحرك بارادة خالقها » . (صفحة ٣٨٤)

كل كاتب يتندع سيرته الذاتية وشخصياته ليسوا قسراً صورة له . اساطير الروائي تندرج في مكان وسطي بين الوقائع الحكائية الواقعية والوصف المحتمل لمخلوقات فكرية . ان نقول كل شيء او نمارس فعل الصمت ، هذا يعود الى ضرورات ابتداء أرضية واقعية ، يقف فوقها الكاتب ، ليعيد اداء مسرحية حياته . لا رواية إلا من الاشياء التي تحدث . عندما نقول اشياء مستترة ، ونفصح غموضها ، نموت الرواية ، اذ لا كائن بشرياً بعد ذلك .

اعود هنا الى رواية الكذب - الحقيقي . الروائي ليس كاتب مذكرات ، انه يبدع الاشياء ، ويتندع نفسه وي طرح جملة حلول لمعادلة ذات ابعاد مجهولة . الانسان ذلك المجهول ، لا يستغذ ذاته في اية رواية . فقط يصغي الى وقع خطواته في ذاته البعيدة . انه يتجاوز دائماً الظروف والقوالب ، ويتوغل في الخيال لفهم ما لا يفهم ، في ملحمة الاسئلة الخرجة . الرواية ، المسرح ، الشعر : مثلث متكامل في شخص الكاتب ، خارج وداخل مسرحية الكتابة ، او مغامرة الكتابة .

● تقول ان « المسرح هو الاسم الذي تعطيه لمكان في داخلك تعرض فوقه احلامك واكاذيبك » . وتتابع ان « المهم في ما يقال ، ليس نسيج الحكايات ، انما التفورات وفسحات الصمت فيه » . هل نمود الى زمن « نار الفرح ، و « المجون » . هل اراغون عودة الى بدء ؟

اراهون : اصوات عديدة تتكلم في رواياتي : الماضي والحاضر ، الحلم

والذاكرة ، إضافة الى كل الاشخاص الذين ابتدعتهم ، ويتألفون في اوركسترا الكلام والصمت . احياناً يصفي احدهم الى وقع المسامير التي تُغرّز في النعش ، في الغرفة المجاورة . انه يسترق السمع ويسجّل حوار الموق مع اوراق الأس المرشحة لزينة قبورهم . بين موق وهميين ، ثمة اشخاص حقيقيون . وبين موق حقيقيين ، ثمة دفناء وهميون .

« مسرح / رواية » مدى تشابك فيه اصوات متناقضة ، متأكلة : « ما اريد قوله هولبة من يخفون : كل شيء يقطعني والباخرة تدمر المرساة . قليل جداً ان تعانق لغة فاسدة ، قليلة جداً هذه القبلة الفكرية . يجب ان اكون جسدياً هذا الرجل . تدمير الشيخ فيّ ، وما بقي في النهاية من شعلي . والدم واللعباب . الآن نيرون يملك . لست ذاتي . انما هو انا ، غريباً في شَم اصابع تعطيني لمس الجلد حيث تنمو في اي مكان شعرة شقراء ، فوق جفرافتي الجديدة . »

لا شك في ان اشكالية « مسرح / رواية » وكثافتها ، مصدرهما التباس بين وظائف الشخصيات ، نصف الخيالية - نصف الواقعية ، التي تشكل مضمون جزئي الكتاب . ثمة طابع مزدوج له : التعليل والتعقيد . الملك وخادمه ، او السيد والعبد . وكما في المسرحيات ، الحوار يجري بين شخصين ، هما هنا الصوت والشيخ . ولا غرابة ان تتأمس بنية الرواية على محور حواريّ ، بين صوتين في اغلب الاحيان : جيرمان - اوربانت ، تيريز - فيوليت . في النهاية تتوحد التضادات ، وتتصهر في بوتقة البحث عن مكان خارج الوجه والقناع . مكان المصالحة مع الذات المشتتة ، تحت معاطف المناسبات وظروف التاريخ . الانا هو الآخر ، كما قال رامبو . ولا شك في ان كمية كبيرة من الارث السوربالي يجري بثها في تضاعيف الرواية - المسرح السوربالية ليست عنوان التيار الذي بلور ابرز محطات اندريه بروتون ، انما ذلك النسخ الصاحب ، كالعاصفة ، في مدى الواقعيات المبرجة ، وقد فصلها المنظرون على قياسهم :

« انا هذا الصباح تلك المقبرة المهجورة
لا شيء يشبهني اكثر من مسرح قديم
طلل مسرح

مسرح من زمن بلا ستائر ، مسرح من حجارة تفصل بينها كتابات محيية . في

في ضراوتها، وقضية بن بركة تتفاعل عشية الانتخابات الرئاسية في فرنسا وقمة هافانا للقارات الثلاث وازمة اندونيسيا الدموية. لماذا ذكريات جوفروا غيفيه تكرر سبحتها في هذا المناخ الدامنيكي؟

اراغون: الذاكرة هنا هي القلب. قلب مدمر بسبب غياب بلانش، وخصوصاً بسبب مآسي ومجازر نصف قرن من التاريخ والدم. يقول:

«ان اكون قد اجتزت كل هذه المسافة التي تذهب من الحرب الاولى حتى حرب اسبانيا، من دون اية كلمة على ما يجري هناك. اعني الاتحاد السوفياتي. انا من الذين، مثلاً، تعلموا عند منع فيلم ايزنشتاين «البارجة بومكين» عن تركيب مجتمعا أكثر تما قدمته كل كتب الاقتصاد والسياسة» (صفحة ٧٤-٧٥)

جوفروا غيفيه لا يسرد حياته. انه يقارنها مع حقبات التاريخ منذ ١٩٢٢، اي منذ حدث دادا، وحربي المغرب وسوريا. المقارنة تدور بين نسيان ماري-نوار وظواهر نسياننا اليوم، بعد الحرب العالمية الثانية.

ان مشهد مجازر قرطاجة التي يصفها فلوير في «سالايمو» يشير الى الالم الاندونيسي. هذه الماثلة، فوق الازمنة والتعدييات الاتية، لا تفهم إلا عبر جغرافيا اللغات. العجوز يعبر عن افكاره السوداء، وفي سياقها يدافع عن طروحاته وهرمسيته اللغوية.

في البدء ثمة ثقب في ذاكرة الألسني جوفروا غيفيه، مما يدفعه الى طرح الاسئلة وتحديد المشكلات، انطلاقاً من الالسية التي هي من اختصاصه. توجساته وهواجسه تبقى من دون جواب. فيقرر عندئذ مقارنة الفن الروائي لاستبطان اسباب دوامته.

ماري-نوار تخرج احياناً من الصمت، وترد على الاسئلة، بصوغ فرضيات يتأكد من مصداقيتها بعد فترة. امام دلائل جرمه، يتذرع بالنسيان، «رماد النسيان الساخن» فيمحو الزوايا المظلمة من ماضيه. على الرغم من ثقب الذاكرة، غيفيه سجين اسوار العزلة: «الروح تصفر كهواء عاصف في اهراء»، الماضي والمستقبل يتخيلهما، فلا يجد سوى الحاضر، الذي هو «موت مستمر او نرف كآبة» (صفحة ٣٨٠-٣٨١).

فلسفة الرواية تتلخص في بحث ذؤوب عن سعادة ضائعة، كما عن الاسباب العميقة التي تؤدّي الى بؤس الوحدة. ثمة خيال يلذوب مع الشباب الزائل ورهانات الماضي الخاطئة والمجهول الآتي:

«انسان وحيداً. غيروا اذنيه، هوذا ارمي او نور. فتشوا في بطنه بحثاً عن الخوف. يقال عادة ان السكران تحيط به شلة اصدقاء. للدموع ثمة صفاف متدلي الاغصان.

هناك الانسان الصفاف. الانسان الملح. الانسان الفقر. الانسان برسم المزاد العلني. الانسان مملحاً ومدختاً، مثل سمكة الرنكة.

اللون كبريتي والصرخة ينوع، الالم هوة حيث النفس تصيح. الانسان، ان قال نعم اولا، ينس، يصبح شقائق نعمان، يترف دعاء، يتضائل، الانسان عابر مثل نصف الليل...».

[٢]

[ثلاثش - الزا ، غيفيه - اراغون]

● انك تشكل اللغة وفق لعبة الجنس والكتابة . ثمة شلال من صور تتوالد ، تتناسل ، تلغي بعضها بعضاً . كما ان هناك عودة الى « مجنون » و« غرناطة » ، هذا التروبادور الجليد ، جولة الشوارع ، وتلميحات الى الحب والموت في « حكم بالاعدام » . بشرية ياكملها تصلب على الخشبة الروائية : « لاشيء مكتسباً للانسان » . سؤال يبقى ، في اعادة طرحه المستمرة : ما هو السبب والنتيجة ، اين البداية والنهاية ؟

اراغون : لم ارغب في تماثلات او تطابقات مع اشخاص ووقائع من نتاجي السابق . بوسع النقاد ان يلعبوا على وتر ظواهر حيّة في « بيضاء والنيان » والروايات التي سبقتها ، كما مع روايات شهيرة لفولوير او هولدرلين . الذاكرة الواعية ترفلني بخطوط عريضة من اصدارات تشيّعت منها . المهم استيعاب دور ماري - نوار بالنسبة الى ثلاثش . انها الظل او الذريعة : « تفسير انسان بانسان آخر » . كل شخص يتدع الآخر . هديني بناء اهرام خيالية ، ثم هدم ما بنيت على رأس اللاعبين :

« كل فلك يتشوّش ، يتداخل ، يتشعب ، يتلاحم ، يتصدع ، يتدمر ،

بلاص مسجل الصوت الاخرس حيث تنهار العبارات .

المفردات تفقد دلالاتها عندما يحين الخيال . الموضات لمضي مثل سحابة صيف . التاريخ يُفلق فهمه على المعاصرين . الاشياء تتطور في غموض هوياتها ، خصوصاً وان الناس يتحولون من جيل الى جيل :

« اعتقد انني صالحت قرائي مع مبدأ كل علم ، وهو الشك ، وآمل في ان ان لا تدفعوني بعنف لكي اقول انه مبدأ الحياة بالذات .

الشك يدمر قشرة الاشياء التي حاول الروائي رصدنا . بلاتش ، موطن شهوة غيبية ، لا يقبض عليها إلا في قصص الكتابة . والكتابة متأرجحة ، متعثرة ، زئبقية ، غامضة .

الشك يرتقي الى مستوى الضرورة الاساسية للوصول الى الواقعية . ماذا يحدث اذن بالتاريخ ؟ انه كفيف ، صميك ، لا يتسرب منه اي ضوء . الروائي ليس مدعوا الى تسطيع او تميع الكثافة . يجب التركيز على الشك العلمي / الجدلي ، للدوران حولها ثم الولوج اليها لكي تصبح شفافة وقابلة للادراك .

غيبية ، تبعاً لطافته الفكرية ، يؤثر الاسئلة على الاجوبة . انه يهرب من التعميمات ، ويستمرى تصوير بلاتش متاهة . انها آلة للضياع والشك . حول صورتها ، يضاعف الاستعارات الى ما لا نهاية .

مع لذة تعقيد الجوّ الروائي ، ثمة معادل آخر ، يتلخص في الاكثار من المراجع حول المستجدات السياسية الساخنة . الرواية صياغة لاحداث قابلة للتصديق . انها قراءة ننتزعها من النسيان ، بقدر ما انها رصد لتحويلات متوازية في الكلمات والعالم . تصبح الرواية عندئذ نسيجاً من الصواعق المعلقة للتفجير ، او مجموعة فرضيات :

« الفرضية نقطة انطلاق للخيال . انها طرح فضيلته الاخذ بعين الاعتبار جملة احداث لم تفسر حتى اليوم . كل علم هو فرضية موسعة . ماري - نوار فرضية كافية لكي تتخيل جافا في العام ١٩٣٠ » (صفحة ٣١٨) .

● تعود من جديد الى فنوك في « بيضاء او النسيان » . تعود الى الزا . وكان الرواية تكملها لآيات « رحلة الى هولندا » في « القصيدة الاخيرة » :

« اكتب اسمك على كل الجدران
حتى ان حبيّ معي لا يموت
ذاكرة كان لمسي
او مروراً حيث مررتُ

هل تهدي « بيضاء » الى الزا ، على غرار الروايات التي كتبها بعد « اجراس
بال » : الى الزا ، التي لولاها لبقيت صامتاً ؟

اراغون : « بيضاء » تكملة للحوار بيني وبين الزا . حوار بدأ منذ زمن .
و « التاج الروائي المتزوج » تعبير عن ذلك . المهم اكتشاف الديناميكية
الداخلية لهذه الظاهرة ، كيف ان ابداعاً روائياً لا لزأ يفجر ابداعاً شعرياً عندي ،
والعكس . المهم تقصّي الوحدة التلاحية - التضادية في العالمين . غيفيه يلجأ
الى صورة « الساعة الرملية » لبلورة قنوات التفاعل الشعري - اللغوي :

« عندما كنّا نعيش معاً ، اللغة كانت ساعة ومليّة نقلبها ، لكي يمررمل
الكلمات من جزء الى جزء . انتِ او انا ، كان « الانا » يقول لأنّتي ،
ومنيّ الزمن ، دقيقاً دقيقاً كالكلمة . عندما كنّا ، كنّا معاً . لعبة الوجود
معاً لعبت بيتنا . » (صفحة ٣٩٤)

الرواية اداة معرفية . المهم انثور على العبارة الصاعق التي تفجّر الخيال .
في هذا السياق ، الكاتب جهاز متقبل اكثر من منتج ، يفك الغاز اللغة :
« اصغي وحدي الى لغتي الداخلية » . الانا جسر بين اللغة والخيال ، اللغة
والفكر . يقول غيفيه ان مهته ليست الالسنية فقط . انما البحث عن نوعية
حياة . انه يمارس الكلمات في الكلمات ، نوعاً من التشرح للانسان ، عل
مستوى ضميره . الهدف من ذلك الارتقاء الى معرفة الآخر ، الذي هو في
« بيضاء » الزا المحبوبة ، ويلاتش الغائبة وماري - نوار فرضية الجيل المعاصر .

لا تراتبية في الرواية او الاوبرا الروائية الدائرة حول جوهر الفن الروائي .
اذا توغلنا في هذا الاتجاه حتى التخوم ، نلاحظ ان الرواية ليست كتابة المغامرة
انما مغامرة الكتابة . في الصفحات الاخيرة ينعطف حبيّ لفلوبير نحو ستندال .
حتى ان الكتابة ، في سياق تشكيلها ، تعالج مآزقها ، تملن عن احوالها
ومتاهاتها ، تكشف جلودها حتى العظم ، حتى العُري ، والنسيان الذي يتقدم
وتبدأ ، يشهر برماد خيوط عنكبوته .

● هل نحن امام نموذج بليغ لكتابة السيرة الذاتية ، مع بلورة للبنى الدلالية لهذا النسق من السرد . تتساءل : ما هي حدود هذا « المنكبوت الروائي » الذي نسميه « بيضاء او النسيان »؟

اراغون : ثمة مقارنة ميدانية للرواية في « بيضاء » ، وعرض لمضمون مفكرة شخصية حول ازمة ذاتية . المحوران يتقدمان تحت عنوان الواقعية . غير ان السيرة الذاتية تتمحور حول تفكير في اللغة التي تبقى البطل الاساسي للرواية . الالسنى غيغيه يشدد ، في سبيل طوافه في الماضي والدعم والدم ، على الفارق بين العلم اللغوي والحياة اليومية للغة .

العلم اللغوي لم يتوصل الى تحديد جوهر الرواية ، على الرغم من كل طرائقه وتحديثاته . ان الحياة اللغوية اليومية ، كما تظهر في تحقيقات ماري - نوار او فيليب ، تؤكد على الفارق الذي هو نسيان او موت مفردات وغيب دلالاتها في اية تفسيرات تلجأ اليها الاجيال المتابعة .

الرواية تقع على مسافة متساوية بين العلم اللغوي او الالسنى وتطور اللغة او سيورتها ، وهي متوازية مع العادات والحضارات ومشاريع المستقبل . من هنا غياب اية خاتمة او نتيجة في « بيضاء » . وهل في الحياة نتائج نهائية :

« هنا » كعب اخيل « الرواية التي تعلمنا عن الحياة ما لا يمشد في قاعدة ، او ما يؤسس طباعاً عابراً لكل قانون . الرواية علم الامراض . يجب ان تنتهي من اضلالت الرواية الثابتة ، الامر الذي يدفع اول معنوه الى فهم اي شيء منها » .

لا اتردد في ذكر اسماء السنين معاصرين . على غلاف الكتاب عبارتان من ارسين دارمستير ونوام شومسكي . والجدير بالذكر ان دراسة اللغة شغلني منذ « بحث في الاسلوب » العام ١٩٢٩ . وفي « مجنون الزا » اعود الى كتاب مارسيل كوهين « نظام الافعال السامية والتعبير عن الزمن » (١٩٢٤) ، والاحظ ان الفعل في القواعد العربية ليست له اية صيغة للمستقبل .

في الرواية ايضاً بُنيت لمجموعة دراسات السنية ، منها : « القواعد المقارنة » لبوب ، و « ملاحظات حول تطور الاصوات في اللغة الروسية » لجاكوسون ومقال ترويتزكوي ، « حول الصرف » . وثمة عناوين لأعمال

شعرية ، من لاون - بول فارغ وهنري باتاي وجاكوب بوهام ورينيه غيل ومقطعات من شكسبير وريمون روسيل . والهدف التأكيد على ان الانسان مخلوق لغوي . من هنا تعددية الاشباح التي يتخيلها جوفروا غيفيه .

« بيضاء » ليست رواية ما حدث للألسني المعجوز ، انما هي ما يمكن ان يحدث له . الكذبة ذات بُعد ابداعي ، لانها تؤثر في الحياة . لذلك تضح قصة غيفيه بايقاعات التجربة والمعاناة . فهو يبحر على شواطئ ملونة بكل تلاوين اللغة . معه لسنا في حاجة الى الازرق البنيوي ولا الى اخضر الألسنيين او احمر علماء النفس ، انما الى الاسود الجميل . اسود مثل الخبر . اسود على ابيض ، كما في كتابة كل الروايات . انه سر الرواية ، انسلاخ دقيق داخل الكتابة البيضاء ، التي تنزف نجيعاً لفرط اختزالها مغامرات انسانية . كتابة النسيان البيضاء :

« اريد وصف النسيان بكل الكلمات المنسية في الظل الغائب لاشياء غائبة . هذا باب ليس بوسعنا غلقه او فتحه . نافذة سرابية على الحياة او الموت ، وفق استعدادات الفكر . انه جرح الزمن لا يداوي تقطع النفس ، ثقب في الكلمة ، النسيان » .

[٣]

[الالسنية مادة روائية]

● هل مشكلة اللغة مشكلة الذاكرة . الكلمة التي هي اشارة مكتوبة تفترض في « بيضاء او النسيان » فلسفة للكتابة . كأننا نطرح من جديد اشكالات الجمالية الواقعية الكلاسيكية ، ونستبدلها باشكالية تجريبية بواسطة اللغة الروائية . ماذا تعني الواقعية الجديدة ، وكيف التوكيد على الاشياء والكائنات ؟

اراهون : قلت ان « بيضاء او النسيان » ، مثل « حكم بالاعدام » لم اكتبها من اجل الزنا ، انما انطلاقاً منها ، لتصويرها ومسرحة حضورها ، وتحويل غيابها الى عالم يضح حضوراً ولغات والواناً . الكتابة في هذا الاطار تعني التجميع ، والانتطاف ، والانتطاع ، والتلقي ، والذاكرة والخيال ، النسيان والافتراض ، الممكن والمستحيل . المشكلة لا تحل بكل الذرائع والمناورات . نرتدي فقط طابعاً دراماتيكياً ، نتصر على تأكل الكلمات ، والنسيان والموت .

الراوي يلجأ الى الكتابة - الذاكرة والكتابة - الشهادة والكتابة - تنسيق الفوضى الخيالية . جوفروا غيفيه يكتب « بيضاء » لكي يمسك بيده خصلة من

شعر». ينتف : الخصلة ليست فرضية . الرواية ترفض ذاتها كناية او استعارة . وهي تزأج باستمرار بين الذاكرة والحديفة .

النسيان هنا ثلاثة أنواع : اثر محمي (تآكل) ، تبديل الشبكة (خيال) ، استحالة التذكر (الصفحة البيضاء) . في الحالات الثلاث ، تؤكد « بيضاء او النسيان » على هويتها : انها مرافعة عن الذاكرة الخؤون ، وقد انقضت الكتابة . حتى ان تعقيدات الكتابة - الذاكرة تعود بنا الى صورة الشبكة الهاتمية .

اللافت ان الروائي ينطلق من هذه الأرضية ، مستمراً تخرجج الكلمات . فروايتة ذاكرة اولاً ثم افق تجريبي ، افتراضي ، ثانياً : « الرواية لغة حيث المفردات تقول اقل او اكثر او اشياء مغايرة لتحديدات القاموس . انها اللحظة الوسطية حيث الكلمة - الصدقة ، مفرغة من معناها الاول ومفتوحة على معنى جديد . . . » ان سيرورة الاشياء نفترض ان الدال يتجاوز موت المدلول . هنا كيف نقوم مفردة نعزوها بعد فترة الى انفعال او شعور ؟ لذلك تكثر في المدى الروائي صيغ الاليجاز والتلميح والاماع والاغواء اللفظي . كما ان ثمة تركيزاً على الالوان ، والتشاكيل : « الالياة ، بالابيض والاسود » و « الروايات ، دائماً بالابيض والاسود » . اللون ، « هذا شيء اكثر تعقيداً من الكلمة » .

نعود الى الانطباعية ، وقد تجسدت في مقاربي لهري ماتيس ، واسترقدت الاصوات والروائح . المعطيات اللونية والصوتية تزأج في سلسلة لا تنتهي من التماثلات . « فالظل رمادي - خبازي ، فوه كان الناس يرسمون بلطشات زرقاء ، ازرق فاتح ، ضارب الى الاخضر ، بيوناً واشجاراً سمراء فاتحة وسطوحاً سمراء وارضاً شاحبة ، شاحبة . الملابس كانت بلا الوان ، يعني اسود - رمادي ، رمادي - ابيض ، رمادي اخضر ، رمادي خبازي باستثناء سترة غيفيه . فقد كانت بلون الخردل . خردل دميم . اما الباقي ، فقد كان يتأرجح بين الاصفر والابيض ، او الشمس والصقيع . . . » (صفحة ١٦١) .

● النسيان يتحول كلمة غريبة ، لوناً غريباً . ان ترنح العبارات يؤدي جبداً معادلة غموض الالوان ، حتى ان غيفيه يصرخ : « اريد ان اصف الغياب خارج اللغة ، مثل ساحة عند المساء ، لحظة التجاذب الدقيق بين النهار والليل » . ويقول ايضاً ان « النسيان شقة زرقاء » ، وكان اللون انطباع ذاتي ، روحاً ، جرحاً ، تقب ذاكرة ؟

اراهون : في معترك الالوان وصدامها ، يبقى لون بلاتش المفضل هو الابيض .
اي ما لا حدود له . كل الالوان تتشكّل وتذوب في بلور الذاكرة :

« تخيل بلاتش في جافا ، نحو العام ١٩٣٠ . حولها جلست نساء بلون
الذهب ، واتكأن على حائط الامة ، ورجال بلون الزيتون . »

بلاتش تجزأ الى شظايا اللون من خلال المخيلة . لم يبق منها سوى لون ،
هالة ، حالة ذاتية - انطباعية في نفس . اللمس يساعد الشم ، معاً يحاولان
القبض على بلاتش ، بلا وسيط . الابيض ترصده الرواية ليس لوناً فقط ، انما
حرارة والمأ . انها نار الغياب : « اشعركم اللمس حدودي في غياب بلاتش .
نار جدراني ذات الابيض الساخن . يا اصابع ألي . اصابعي تلمس الغياب ،
فوق هواء كثيف ، صمت طويل مليء بقرقرة عظام ، مثل مفاصل الوحلة »
(صفحة ٣٥١ - ٣٥٢)

ان تحديد اللغة الشعرية يتلخص في التحليق فوق الكليشيات والتساوير
المتداولة ، خصوصاً عندما يتعلّق الامر بالمرأة المعشوقة . فهي ، باي حال ،
تجاوز بحضورها المتأجج القوالب اللغوية ، التي لا تتعدى مرحلة الديكور ،
الخارجي لها ، يؤطر صورتها ، ويعجز بالتالي عن ملامسة جوهرها وتفردها :
« بالنسبة الى النساء ، نطلق على الوحلة صفات الاخرى . يبدو لي ان ثمة
مغالطات في الموضوع . اسمع رجالاً يسردون حكايات اللذة التي تذوقوها مع هذه
او تلك من النساء . اعتقد ان لا كلمات بوسعها التعبير عما حدث . ثمة شيء
آخر ، رغبات اخرى ، لذات اخرى . كيف بوسعنا ادخال ما لا يوصف في
نظام لغوي ، او ألسني عام ؟ ان ذلك لا يندرج في اية عبارات . » (صفحة
١٨٩ - ١٩٠) .

[٤]

[علم فلك الانسان]

● بعد طواف في «بيضاء او النسيان» نخرج بحقيقة مفادها ان الرواية لا تستند
طاقاتها ، التي لا تحسر في اية نظرية قائمة على ارضية السنية . اللغة لا تجرح
احاجيب ، حتى اذا سلّمنا بقدرتها على التّفنّع والتّخفّي والمواريات ؟

اراهون : الواضح ان «بلاتش» ، تتطوّر كمادة روائية من بحث في ماهية الكتابة
ومتعلقاتها ومراميها . الرواية لا تستند طاقاتها في أي بحث نظري . المفردات ،

هدف الشهرة تتحول شهوة المعرفة ومعرفة الشهرة. لا يتعلق الامر بأية كتابة ابروسية، انما بكتابة الخيال وبالاقتراب من هذا الابتكار الضخم الذي نسميه «رواية»، حيث الكلمات تزويق زخرفي، قناع، وتوريات. كل ذلك يصب في خانتين:

الفرضية: الخيال يصوغ فرضيات لاستبطان الانسان وفهمه.
الاحتمال: طرق ابواب جديدة في الفكر البشري.

الرواية الفرضية لا تخرج على نطاق الواقعية، التي هي فنّ النجاة المستمر، واعادة النظر بالمكتسبات، الامر الذي يجعلها مدس مفتوحاً على الابتكارات والتجارب الخلاقة.

نلاحظ ان الفن الروائي، يتعمق ويتكثف بعد مرحلة «حكم بالاعدام». انه يفترض مقارنة اعمق للخيال. لذلك يستوضح الألسني غيبه اللغة باستمرار، مركزاً على فرضيات يحسدها اشخاص وهيون، يندعهم من خياله، ويعملهم خلاصة التجربة الانسانية وآفاق سيرورتها الممكنة.

الواقعية ليست هنا على مستوى ترجمة الحدث الى لغة، انما على مستوى ترجمة الخيال الى لغة روائية. المقارنة تنطبق مع نظرية «العالم الخيالية» في الرياضيات.

الرواية آلة لتغيير الانسان. هذا هو المضمون العميق ل«بعضاء او النسيان». سرّ اللعبة يكمن في معرفة اية زاوية خيالية حقيقية تصلح قناة لتسرب هيكلية العالم في هيكليات اللغة. نعرف جيداً كيف ان العالم الألسني رومان جاكوبسون، توصل الى تحديد تمزقات الدفاع عند المريض انطلاقاً من تحولات نسيبها اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة، بوسعنا حصر واقع بيولوجي. هكذا الرواية، علم الامراض الاجتماعية الايديولوجية، تتوغل بعيداً في معرفة الواقع الانساني، ضمن موقف وموقع محددين.

العبور من الرواية اللغة الى الرواية المرض يعني احياناً النزول الى جهنم. جوفروا غيبه يتطرق الى «اللهيب» او «الكلمات المشتعلة» عندما يذكر فلوير وهولدرلين معاً:

«الوجود كله، يبدو لي غرقاً كبيراً مستمراً. في هذه اللحظة، حيث اللغة

والذاكرة ، اضافة الى كل الاشخاص الذين ابتدعهم ، ويتألفون في اوركسترا الكلام والصمت . احياناً يصني احدهم الى وقع المسامير التي تُغرز في النعش ، في الغرفة المجاورة . انه يسترق السمع ويسجل حوار الموق مع اوراق الاس المرشحة لزينة قبورهم . بين موق وهميين ، ثمة اشخاص حقيقيون . وبين موق حقيقيين ، ثمة دفناء وهميون .

« مسرح / رواية » مدى تشابك فيه اصوات متناقضة ، متآكلة : « ما اريد قوله هولعة من يخنقون : كل شيء يقطعني والباخرة تدمر المرساة . قليل جداً ان تعانق لغة فاسدة ، قليلة جداً هذه القبلة الفكرية . يجب ان اكون جسدياً هذا الرجل . تدمير الشبح في ، وما بقي في النهاية من شعلي . والد واللعاب . الآن نيرون يملك . لست ذاتي . انما هو انا ، غريباً في شَم اصابع تعطيني لمس الجلد حيث تنمو في اي مكان شعرة شقراء ، فوق جغرافيتي الجديدة . »

لا شك في ان اشكالية « مسرح / رواية » وكثافته ، مصدرهما التباس بين وظائف الشخصيات ، نصف الخيالية - نصف الواقعية ، التي تشكل مضمون جزئي الكتاب . ثمة طابع مزدوج له : التعليل والتعقيد . الملك وخادمه ، او السيد والعبد . وكما في المسرحيات ، الحوار يجري بين شخصين ، هما هنا الصوت والشبح . ولا غرابة ان تأسس بنية الرواية على محور حوارتي ، بين صوتين في اغلب الاحيان : جيرمان - اوريانت ، تيريز - فيوليت . في النهاية تتوحد التضادات ، وتنصهر في بوتقة البحث عن مكان خارج الوجه والقناع . مكان المصالحة مع الذات المشتتة ، تحت معاطف المناسبات وظروف التاريخ . الانا هو الآخر ، كما قال رامبو . ولا شك في ان كمية كبيرة من الارث السوربالي يجري بثها في تضاعيف الرواية - المسرح السوربالية ليست عنوان التيار الذي بلور ابرز محطاته اندريه بروتون ، انما ذلك النسخ الصاخب ، كالعاصفة ، في مدى الواقعيات المبرجة ، وقد فصلها المنظرون على قياسهم :

« انا هذا الصباح تلك المقبرة المهجورة
لا شيء يشبهني اكثر من مسرح قديم
ظلل مسرح

مسرح من زمن بلا ستائر ، مسرح من حجارة تفصل بينها كتابات عمية . في

داخلي فجأة توقف الخطاب العبي
لكي اكون وحيداً ، الى الابد وحيداً
هذا كل شيء .

اصني الى حياتي تسقط في داخلي
نقطة نقطة

انتظر الموت مثل عاشق فاشل
يصل دائماً متأخراً الى مواعده
عند منعطف الغياب المميت .

[٣]

[الانسان اسير الكلمات]

● تقول ان الآخر هو الجريمة . هل نصل الى ذروة العنف الذي رسمته بكلمات
متباينة في رواياتك السابقة . اسوق مثلاً الاحياء الجميلة ، و حكم
بالاعدام ، و يضاء او النيان ؟

اراهون : رددت مراراً ان الحياة قاسية ، والروائي يعكس بعض صور العنف
اليومي . كل آلام حياتي ، اختزلها في « مسرح / رواية » . علماء النفس يعكفون
مستقبلاً على تقصي ملامح القساوة ، وقد كبرت على شكل دوائر ماء في بحيرة
حياتي :

« لا احبّ مستقبلي . انه الموت »

حولني اوراق تصبح كثيفة ، كل يوم .
ثقل عبء ماضي .

اصادفه بقلق عند اي منعطف شارع ، او في مكان ذي ضوء ساطع اسوأ من
الظلام ، (صفحة ٤٩) .

حضور الموت يغمط اسلاك الرواية . الزمن يهاجم على كل المحاور .
العدو يتنقل الى الداخل ، الى المدى الاكثر حمية . المعركة قد بدأت . السببية
تدور على مسرح دائري . القدر والاماني يتصارعان لبلورة قرابة بين اللذة
والدمع والاعجاب . كل تعب الوجود يظهر على صلتح « الوعي » . قوة الظل تفتح
فمها . لقد كان لها عهد برغبة مستمرة . رغبة في الغياب . الحضور . من هنا

الحنين الى البدايات الاولى ، الى البحر ، الى الام . الرغبة رغبة في الموت .
ورغبة في الخلاص ايضاً . ثمة تطابق ممكن بين فعل الحب وفعل الكتابة .
اللاوعي يتشظى في الحلم . عند نهاية « الممثل » هل يحلم ، نرى سيغموند
فرويد يخطر ، لحظة اليقظة . الرغبة ، رافعة التاريخ ، مولدة الخيال ، مطلقة
الكذب - الحقيقي . الاشخاص يتحولون اشباحاً فوق مسرح :

« الممثل هو المظهر، حيث يتخفى الانسان امام لعبة الحقيقة . وفي مدى
الرؤية ، ابصر اللامرئي يكبر . ارى ما لا يرى في مساحة البياض .
اللامرئي هو مسرحي» .

المهم هو الرغبة في الحوار مع الآخر . هانني اعود الى بداياتي . فالكتابة
ليست علامة جامدة موضوعة على طريق . « مسرح / رواية » تجسد الجراح ،
جراح المبدع ، بحثاً عن اذن تلتقط ديبس الزمن في عروق كلماته . . .

الانسان مقطوعاً الى كلمات . كما نقول مقطوعاً ارباً . هذا الدجال الذي
نسّميه روائياً . ليس باستطاعة احد ان يكتب تاريخ الرواية التي نعتبرها جريمة .
الجريمة هنا ليست في التصفية . انها في خلق كائنات لا تدرك ، تعيش وفق صيغة
عدم الوجود . جريمة الروائي في انه يتدع شخصيات ويتصرف بها على هواه ،
الامر الذي يعتبر تحدياً للاخلاق والمنطق والذوق السليم . . . كان الروائي
سارق النار . ثمة دائماً في الرواية حجر من نار تحرق اصابع الاقوياء . ولو
يعرفون ان ما يحرقهم في الرواية هو استعمال لا يدرك إلا بالكذب .

● هل الرواية خطاب متوحش ، والكتابة الخيالية تفهقر نحو فردوس الطفولة
المفقود ؟

اراغون : المشكلة ليست في استبدال اسطورة باخرى ، كما الصقر بالنسر ، انما
في كيفية ابتداء استعمال جديد لآلية خلق الاساطير . « مسرح / رواية » نشيد
حزين ، نشيد شهوة عاتية . لا مجال معه للمناورة . نلاحظ تماثلاً ما مع كتابة
صموئيل بيكيت ، حيث النص يتقدم / يرتد ، يضيغ في ما يعثر عليه ، يؤكد
ذاته في ما يتناساه ، او ما يحجه . كما اننا نتلمس اطيافاً لـ « قروي باريس »
وظلالاً للكتابة الآلية .

رواية اللغة . رواية تدمير الواقعية الطبوغرافية ، وطبيعية اميل زولا ،

وتشديد على جدلية التضادات ، في نفلة نوعية من الترجسية الى الكونية .

نصل الى جدلية التشاؤم - التفاؤل . الالهة نزلت الى الارض . مشيت بين الكلمات ، واغثيلت من دون تردّد .

جزء كبير من الادب العالمي الراهن يتقاطع فوق منعطفات المربا والموت ، فوق تاريخ دائري ، مزنر بالحرائق . القصيدة - الرواية قصيدة تخوم . تركيبها يعكس ارتعاجاً بدائياً ، وايقاعها الحيوي ارتعاشة مأسوية لكتابة الحداثة .

مؤلف «انيسيه اوالبانوراما» كبير وخير ميادين جديدة ، احرق فيها يديه وقلبه . بعد الطواف عاد الى حبه الاول . ليس ضرورياً ان نسأله كم مرة خان نفسه . المهم انه عاش جملة ولادات في رواياته وكتاباته .

لن يأتي العام ٢٠٠٠

لن يأتي العام ٢٠٠٠

أراغون الظاهرة الفكرية يستمر في طرح الأسئلة حول إشكالاته وعلاماته الفارقة. بينما معاصروه رسموا خطوطاً حمراء للمبتهم وذهبوا إلى النهاية في الأزمنة والامكنة التي ارتادوها، نبض الفارقة الأراغونية صعبة، غامضة ومعقدة. تبتّ الفرضيات، تتطرح للمشيل وتسوق التجريب في كتابة مليئة بالانعطافات الحادة.

القرن العشرين لم يته بعد رحلة التحولات. والنقد ليس له حاجة للانقضاء على مسارات ثقافي-ايدولوجي قيد النمو والتكامل. من المستحسن أن يرصد فقط الامكنة التي تطرح فيها الأسئلة، ومتابعة أصدائها من كتاب إلى كتاب.

مؤلفات أراغون تؤكد ذاتها فصيحة-رواية واحدة. الشعر-النثر ارتفع فوق انقراض الحدث السياسي وركام الايدولوجيا، معانقاً شرارة الأسطورة التي هي امرأة من لحم ودم.

ميرابيل، كاترين، كلارا، كارلوتا، فرنشيسكا، فوجير: أسماء امرأة واحدة. الزا. أسطورة وتجسيد في درجة الصفر. الزا أو بلاتش. البياض الذي يغتال الوجه والقناع، المرأة والمرح.

كتابة أراغون مسكونة بالحضور والغياب في آن. إنها متجذرة في تراجيديا العصر، ويطوكته ومعاركه وأخطائه وخطاياه. تقبض على الحدث في ذروة سفوفته (مجنون الزاء)، وتواكب التاريخ، تارة على شكل كرنفال مأسوي، وطوراً في زي موكب هزلي.

الخيوط الدقيق بين «قروي بارس» و«مجنون الزاء» هو الوقوف فوق أرض المواجهة. النص حيناً قبضة مشتتة («أورا لورال» «الجبهة الحمراء» «مرثية بابلو نيرودا») وحيناً آخر غابة عبون ونرجس (قصائد الزاء، «الغرف»). الوحدة عنوان كبير من عناوين الصنعة الفنية: خلايا رحمة تركض من أول التاج حتى نهايته. وأيضاً التنوع التغايري، التجاوزي: كل نص يختزل معطيات سابقة ويسجل خطوة نوعية، على مستوى النسيج والرؤى والدلالات واللغة.

كل تقدم خطوة وليس معلماً أثرياً: في العشرينات كانت رأس الحرية السوربالية. في الثلاثينات أسس نسق الرواية الثورية. في الأربعينات الكتابة التعبوية تتخطى النص الواقعي مع رومان رولان (الجزء الأخير من «النفس المسحورة») واندويه مالرو، وفرنسوا مورياك ولوي فردينان سيلين، ولوي غيول نيزان.

عمارة أراغون، وقد ضربت جذورها في الارث الثقافي الأوروبي - الشرقي من جهة، وفي المادة اليومية للأحداث السياسية - الأيديولوجية من جهة أخرى، ارتفعت وتكاملت في هاجس التفكّل في النظام الاجتماعي - الثقافي السائد.

على هامش البيانين السورباليين يصوغ طروحات تتجاوزهما أو تنقضهما. مجلة «الثورة السوربالية» تصفه بـ «موزع السموم العامة» (عدد ٤ - ١٩٢٥ - صفحة ٢٤) لأنه هاجم المقاييس والقيم التي تتحكم بذهنية العصر. في الخمسينات والستينات، نقل البارودة من كنف إلى كنف، مشدداً على تعظيم المرأة ومكاشفة مستمرة بعبادتها. هنا أيضاً ناهض الذين زعموا «أنه مشين الكلام على الزوجة والتغني بها بلا حدود، في سيرك استعراضي».

المجنون يتحدى، يحرّض، يُغري، يثير الفضائح والشكوك. «الفضيحة» إنها تعرفني، (حكم بالاعدام) الصدى يتجاوب مع أصداء «المجنون» (١٩٢٤)، حيث يغني «الفضائح من أجل ذاتها»، مروراً بنصوص الهدم، والتحريض، التي تتسم بغرابة لفظية (الكولاج - صفحة ١٧).

منذ الثلاثينات حتى «مجنون الزاء»، حيث يعطي زوجته مواصفات الهبة،
تعمقت مواقع الفضيحة والتحريض في كتابته. نذكر «قداس الزاء» (١٩٦٥) وهو
نص نُشر في «نوفيل ليرير»، فيه يمدس أراغون بموت الزاء. فيلجأ إلى مفردات
وصور وصفها النقاد بـ «الفاحشة» و«الصفيفة».

«استمرّي فضيحة في قلب العصور» (الغُرف - صفحة ٤٦) لقد ظن أن
سورة المفردات قادرة على تأجيل الموت. «أحبّ انتهاك المحرمات. لا شعر عندي
خارج الرجس والترجيس» (مقدمة لولان - ليلة مع هملت).

الكتابة الأراغونية قاموس هيروغليفي، استكشفه صاحبه مفردة مفردة.
فصلاً فصلاً. ورغبة الحدادة تنامت في «كاتدرائية المصرة». إنها فعل تمرد من
العين والمنق. أراغون يبدأ طوافه عند «نجوم الجحيم» وينتهي في مواجهة «الكتابة
الكونية...».

البداية رمادية. وها هي الدائرة تنغلق وسط الزلزال. الرحلة اجتازت
الحروب والمجاعة والحنائق. والمسافر لم يجد سوى الفعل الشعري ليتكلم أو
يصمت، تمثيلاً مع صامت باحث آخر هو ريلكه: «مَنْ من الملائكة يسمعي لو
صرخت؟».

الصرخة تبقى من دون جواب في «ليلة الوداع». كما كانت في غالبية
القصائد. إنها طرح مستميت لأسئلة صعبة: «الشعر خطيب رائع لأشباح
متلاحمة».

في قصائد «نار الفرح» و«المجون» و«الحركة الذؤوب»، كما في سلسلة
أشعار «الزاء» بما فيها «مجنون الزاء»، مروراً بـ «الشعراء» و«الرواية غير المكتملة»،
وانتهاء ابتداء بـ «الغرف»، جغرافيا كيانية - شعرية وتعامل ثوري - سحري مع
واقع ملغوم ولغة مفخخة، وكمائن مزنة بالشوك.

يتصالح الشعراء عادة مع أنفسهم كما مع الحياة. منهم من يرم عقداً وفاقاً
معهما. وبعضهم يهادنون ويحنون رأسهم عند العاصفة، ببداية غنائية أو
انقيادات لضرورات طوباوية.

أراغون من الذين يهاجون على علة محاور. لا يريد أن يكون ملكاً يسود
ولا يحكم. وإذا كان سان - جون بيرس يردد: «أنا أسكن الومضة». فيصرخ

«مجنون الزاء»: «انني صياد الرؤى الرافضة». رفض الأحياء الذي هو أيضاً رفض
«الأموات».

الرفض كبير كدائرة ماء في المحيط. ابتداءً تمثلاً لارث اخلاقي - شعري
وتحطياً له. المعادلة تكررت عند كل المحطات، ولم تغطي مرة. لذلك يرتدي
«المجنون» اليوم صورة القناص الذي يتلذذ بخريطة الأوراق وقلب الطاولة، بعد
اسهامه في اللعبة والذهاب إلى حدودها القصوى.

في هذا السياق، يخطف بولدوير ورامبو ومالارميه في شعر أراغون. كما تلتهم
أطراف من هولدرلين وريلكه وهابيدغر. وتتوهج حداثات من الصوفية الشرقية.
غير أن أراغون يبقى أراغون: نرجسي يتكلم بصوت عال على الانسان -
الهولوكست، المحطم، المقضوم وعند الأصيل أو عند ابتلاج عمره. «فأية كلمة
ليست سوى ضحية متهمة». إنه «الزمن الجميل تحت أوراق الألم».

شاعر يريد محاربة الآلهة، على ايقاع أشد شجراً وتمزقاً من قناعه في
سمفونيته «أصيل الآلهة». لهدف واحد، وهو التضال ضد الذين يشرون بأن
«الآلهة» عائدون من دون ريب.

مزعق أقتعة السورباليين. فضح الماركسيين الذين يرقصون على رؤوسهم
عوضاً عن استعمال أصابعهم. دل باصبعه على جرائم السالينية ورأى فيها
أوضاعاً مضادة للأمر الواقع. ثم انعطف باتجاه علمه الداخلي. متاهة الداخلية.
وصاغ من «الزاء» الممكنة مجموعة «الزات» محتملة. وصاغ حقائق افتراضية
لاستبطان الحتميات والنواميس، وكشف سر القدرية التي تجعل الضحية والجلاد
متساويين في «ديبلوماسية الدم».

لأنه لا يريد أن يخون من الابتسامة الأولى، امتلك «مجنون الزاء» سر توزيع
البسمات. قانط، متوجس في قبضة نفسه والعالم، طور شعره في خط البحث عن
الحلقة الضائعة في مدى فيزيقي - ميتافيزيقي.

هنا يكمن السلك الذي يجمع بين بداية أراغون ونهايته. ثمة صراع
«سوربالي» يومي مع تراجيدية الهوة:

كل العصافير هجرت أغصاني
أعشاشها المتروكة تحف كالدموع

في زاوية الوجتين.

لقد رحل رسام اللوحة التي أنا موجود فيها

مثل العنكبوت، مثل الندامة

لكن ماذا يرسم ماذا يرسم

يرسم بالتأكيد ملامح الفتوة

ويلاً! سعيدة وناساً أخاف جداً أن يأتي يوم تصير فيه الأيام تُشبه أيامي.

الاشكالية الشعرية تطورت لغوياً انطلاقاً من «ترويض الموت ومعاشرة

الو(جس)». لا فوارق مبدئية بين الشعر والنثر. كما أن الأصولية العروضية لا

تتعدى سوى دور الأداة المعرفية، وسط فيتونولوجيا شعرية - كيانية.

بدأ بالقصيدة الحرة. ثم انعطفت باتجاه التأثير المغنى. في «فجعة قلب»

(١٩٤٠)، دشّن نسقاً عمودياً بهدف «مصالحة فرنسا مع جذورها وسط انهيار

الحرب وتدافعاتها المأسوية».

الموقف السياسي يسحب ظله على الشكل الشعري. وفي ذروة ترجيح

فرنسا بنويماً ووطنياً، قاوم التيار ودعا إلى التمسك بأئمن تقليد أورثه التروبادور

لشعراء «المعرفة الجديدة». وأوضح في «الأدب الفرنسية» إن «الوطنية أهم

شيء». والشعر الموزون الكلاسيكي يسهم في نشرها ويعمقها في نفوس

الشعب...».

يبقى الشكل الشعري عند أراغون مغلق الفهم إذا لم نأخذ بعين الاعتبار

شطحات «مجنون الزاه الليلية ونزهاته الطويلة على القدمين في الشوارع والحدائق

والساحة العامة. ثمة هنا ثابتة بقي وفياً لها، منذ الفترة السوربالية، وهي طوافه

الليلي مع اندويه بروتون فوق تلة «البوت - شومون» في الدائرة العشرين من

باريس. ومن المعروف أن روايته «فروي باريس» نتيجة لهذا الطواف الهانفي فوق

أعلى قمة باريسية، سعيّاً وراء القبض على الحلم لتأسيس ميتولوجيا حديثة.

«مسرح - رواية» يقول جان ريستا، وهو صديق أراغون منذ وفاة الزاه،

كتبها «المجنون»، أثناء تجواله الطويل في مدينة طولون الشمسية. حتى أن شعره

ينتفس على طريقة جواله ليلي لا يتعب.

تبدأ القصيدة هادئة في نبرتها التفريرية، ثم يأخذها لحن قوي، يتنامى مع

حركة العين والأذن والقديمين في مغازلة الأشياء الموثية. ويقدر ما يترنح المنتزه، يتحول البث المنفرد إلى ايقاع اوركستراي في مضمون اسطوري.

أراغون ليس شاعر البيت الواحد، أو الصورة الخاطفة مثل رينيه شار، أو التخير اللفظي على طريقة سان - جون بيرس.

إنه شاعر الشطحة، والانهمار اللغوي، يحتضن مناخاً يتراوح بين التعليل والذهول والصوفية والتفريية. كما انه يثال واقعياً وسوريالياً، مستهدفاً الرؤية، في اطلاقها وكليتها وشمولها. يوغل في الاصقاع، يستطن حقائق، يشف عن غنائية جريئة، يفلس الظواهر والمشاعر، ثم ينهض ليرمي متفجرة شعرية مؤقنة، تتشظى حارقة اسمال العالم القديم.

ثمة مزاجية بين ماركس ورامبو في معترك الفعل الشعري: «تغير العالم وتبديله، واستطراداً تغيير الصورة التي يضعها الانسان عن هذا العالم».

كيمياء اللعبة الأراغونية معقدة، بمستوياتها اللغوية - الدلالية. وقد بدأت منذ «بحث في الأسلوب» (١٩٢٨). خلاصتها صهر الواقع في السلاواقع والجنري في اللاجنري. فرويد مر من هنا. والصوفيون. غير أن «مجنون الزاء» يجبر هذا المفهوم شعرياً - لغوياً، ويستثمره لتحضخضة الجنري السياسي والأخلاقي المتمكن في العالم.

التجبر يخوله النفاذ إلى مادة وجدانية مشتركة عند الناس. منها تندغم الكلمة في الصمت، محطة نهائية في المسار الشعري. الصورة تلعب هنا دور «الرافعة الجمالية». لا شك في أن تحديده السوربالي للصورة ينسحب على مجمل اصدراته الشعرية.

يقول: «ان الرذيلة المسماة سوربالية، شقف باستعمال فوضوي للصورة المدهشة...».

العالم المرعب، الساق، لا يروضه سوى الجميل المدهش. أراغون يجازف بكل شيء للوصول إلى أي مكان خارج الرعب «البودلييري»: «عالم لا يمكن معرفته بوسائل العلم الراهنة. فنصل إليه عن طريق مواربة الكلمات، بواسطة المعرفة، تلك التي نسميها الشعر. وبذلك نكسب سنوات وسنوات من حلو الانسان الذي هو الزمن...».

الزمن مسامير الرحلة الشعرية، و«مكان المجيء». المدينة في مهب
الرياح. النهر في علاقة وطيدة مع الينابيع. الفراغ فوق شرفة نائية، والمسرح
والغموض المعاكس للغموض. ثم اللحظة الضالة كخروف من القطيع، وتهاوت
الطفولة (بروست، بودلير، نرفال) والمرأة واللغة. الزمن هو الزا، والعدم هو لا
حضورها:

في ذروة مأساتنا
كانت تجلس طوال النهار أمام مرآتها
تسرح شعرها الذهبي اللماع.
كان يحيل إلي أن يديها
الرفيقتين تسرحان اللهب
في ذروة مأساتنا.

«أيتها الكلمات، هل أنت أساطير، وهل تشبهين آس الموت» قال روبرت
دنسون قبل أن يموت في معسكر اعتقال الماني. أراغون في وداعه للشعر، «علة
حياته»، يرنو نحو إيمان لم يهاده في الماضي. البعد الشعري ينطوي على قوة
التعزيم في عبارات الصلاة التي تتكرر آلياً كل يوم. حتى انه يتفنن في مواجهة
الجدوة الدينية. الكلمات أوراق آس توضع على الأحياء - الأموات. هل يأتي
العام ٢٠٠٠؟ الكلمة الأخيرة قبل الزمن الآتي.

[لن يأتي العام ٢٠٠٠]

اعطني كاتدرائيتك لكي أقول بصوت عال ما أحمل في كطفلي لم يتحرك بعد.
لا تتوجس شيئاً، فإن نشيدي لن يعكر صفو النظام
وإذا ما اضطرت إلى تشويشه، ألا تملك الضجة المطحونة لأرغانات كبيرة
والموسيقى فوق شرفات خشبية تغفل ذراعها بقساوة
ألا تملك جصاً مطلياً رسوماً لاشاحة النظر
ويخوراً يزكم المتخزين برماده



اعطني كاتدرائيتك حيث أصداء عتيقة تغفو على انفراد.
لكي أحمل إليها الأرق وأفك لسان الظل

ولتكن وشوشة الخطايا الجديدة حصاناً يمتق فجأة من أخته .
 وليك الحجر على هواه، في نشيج تربة جلوره
 أه اعطني كاتدرائيتك باليد كمروس
 لكي ارسم الشقاء على قش الكراسي
 نسلة اولاد صفار قرب اشقرار شاحب لصفوف الكراسي .
 الذاكرة تكرر سبحتها من علق لزرق، ثممة صلوات
 من علمود إلى عامود، يدبر الضوء ويبدأ ويبدأ، مثل تباطؤ ساعة .
 اسمع خافتاً منجل الزمن يتصرم في ركب الملائكة فوق المنصة حيث أكام
 الكلمات تبدو رائحة الجمال
 اسمع الأرملة السوداء تن في قلب منديلها، جالسة
 عند أقدام متفجرة وعوداً
 اسمع لمورفيوس يتأ عند تحوم الجحيم الذي لا يكتفي بموت واحد في كل حياة .
 تساهي إلى أحيانا من الرواق ضحكة شائمة تفرع فناء الكنيسة خطوات .



في كل شيء أبصر بوضوح عيناً متوقفة تتحب الحبكة
 لو تعطني القوس والسنارة
 لاسربل اسماء النفس بفن يجعل النظر يتيه في الهواء
 لو تعطني للعميد كزوس الذهب ويياض التطايفات الرهيف
 اجعل من زنبك الأخرس
 ازنيها بصرخات طويلة، لينة وممزقة
 تنزف من دم رجال
 سبرقاً بالكاد اتلعت من الصدر
 فالخمر لم يعد وهماً لكاهن مذخور .



لو تعطني بلاطة القبر والضريح
 لو تعطني ثوب الكاهن ويطرشيله
 لو تعطني جرن المعمودية والتمائيل
 والصلاة للمهجورة عند أسفل مقعد أثري

لو تعطني مفتاح القبة والجرس
الذي لن يقرع أبداً الحريق
أنا الذي يعرف كتاب سير الشهداء
بشكل آخر
غير الشفة وروزنامة الأيام
أهدك باستعمالها عاصفة تدمر الكائن
وتطرد اليوم التعاس من الناجين بوسم الذبول في أصابعهم قرنفة النسيان
المزدوجة

عذب كم هو عذب البقاء في الكائنات المنحونة
حيث بوسعي زرع جريمة بألف قتل
كل لحم بشري أقطعه أرباً وكل نفس مشوّهة
المراة مربية للذئاب والمحارب مطعون في غمده
أمطرت أم عصفت أنه دائماً موسم التعذيب
اذرع الجلال الساطعة .

نصل سكين باحة في أحشاء الليل
أمطرت أم عصفت في البطن المفتوح للمحصان أم للثور
عصفت أم أمطرت شهادة واحدة عند المنطفئ الانسان
الانسان الذي أصالته فقط عند الفعل الانسان
مداساً منكسراً عظمياً عند الاصيل أو عند انبلاج عمره
الانسان هولوكست على الأرض أو على التراب
وأي أنين ليس سوى عنف يلتهم الكائن
أية كلمة ليست سوى ضحية متتهية
يا زمناً جيلاً يا زمناً جيلاً تحت أوراق الألم



اعطني كاتدرائتك حيث كل شيء سوف يماثل شارعاً بحياة عادية
تحت شمس زجاج مجزأة، دولا ب الزجاج الميت
والضوء هو السلوخ دبوسه يشد الأعصاب
طعم واحد لألم الماضي ولألم الحاضر

الجرع والاحتقار والكذب كلها تشابه
 حتى انه عند الخروج يجب أن تفرك عينيك أمام حفلة صغيرة راقصة
 لو أمام عشاق على مقعد
 شاطئ. في نملس يصطلي الشمس
 والعاصف فوق ركاب الجثث اللامبالية تحوم لكي لا ترتجف طويلاً أمام اشفاق
 القرو
 العين الحمراء توقف الركب
 لو استعراض المجازر المألوف



أعطني كاتدرائيتك حيث تتكلمين ببلاغة
 فنستطيع الايمان بالله في أريج العبارات
 وعندما يكون الواعظ هو الآخر، بالكاد يعرف
 لزيه ومفرداته وبلاغته وتفصيله
 وقافية ولباته
 لوحد الباب ثمة مجرى هواء يعصف
 ثمة أنين لقرعة عظام
 أو ربما صرير مفاصل
 مم ترتجف أيا القرن العشرين ساعة المعجزات
 أغلق الباب أغلق الباب أقول لك.



كاتدرائية كاتدرائية مسرح سموا
 ذلك بالاسم الذي يحملوكم لكن قلبهم طوي
 ملاذاً عطة ملجأ ضد الفشة التي في
 أعطوني أي مراب أي كراج
 أي هري لأخزن قمح الخوف الشاحب قبل وابل البرد
 كاتدرائية شفقة حل من يطلب أن يصر النور
 كاتدرائية لمملكتي
 مملكة اليأس الذي أحله في

ملكة البهاء الذي أحله في
مثل طفل يبدأ التحرك بخوف

,

کرونولوجیا - ییلوگرافیا -

١٨٩٧ : ولادة لوي اندريو اللاشرعية في ضاحية نويي المتاخمة لباريس . الأم تحاول إخفاء «فعلتها» ، وتنادي طفلها «يا أخي» : «امي كانت اسما سرياً ، وراء الأبواب الموصدة» .

١٨٩٨ : بعد ثلاثة أشهر عند مربية ، الأم تسترد طفلها وتستقر في جادة فيلار الباريسية .

١٩٠٠ : الوالدة تقيم نزلاً عائلياً في جادة كارنو . إحساس الطفل يتفتح باحتكاكه مع اجنبيات يترددن إلى المنزل .

١٩٠٤ : بيع المنزل واستقرت العائلة في ١٢ شارع سان ييار في نويي .

١٩٠٥ : اراغون يخربش مجموعة نصوص نثرية ، ويكتشف الشعر الذي يصبح هوايته المفضلة حتى بين ١٩٠٨ و١٩١٨ .

١٩٠٩ : دروس ثانوية في مدرسة كاثوليكية . يقرأ يشغف ويتعرف الى ديكنز وغوركي وموريس بارريس ، بشكل خاص .

١٩١٤ - ١٩١٥ : يحصل على البكلوريا القسم الأول (لغة لاتينية وعلوم) والقسم الثاني (فلسفة) .

- ١٩١٦ : بداية دراسة الطب. أراغون يقضي خمس سنوات في كلية الطب، قبل وبعد التعبئة. يترك هذا الميدان بجله إرادته، إثر عمل مرهق في المستشفى، خصوصاً فال دو غراس.
- ١٩١٧ : عام التعبئة. أراغون يتابع دروسه في فال دو غراس ويلتقي اندريه بروتون وفيليب سوبو. اعجاب مشترك بشد الأصدقاء الثلاثة نحو لوتريامون، مالارميه، رامبو، أبولينير، جاري.
- ١٩١٨ : يلتحق بالفوج ٧٣٥ مشاة. ينال صليب الحرب ويشارك في احتلال مقاطعتي «سار» و«رينان». يبدأ كتابة «انيسيه» في الصيف، ويحرر في مجموعة مجلات طليعية، مشيداً بأبحاث وفردى والتكسية الأدبية.
- ١٩١٩ : يسرح من الخدمة الإجبارية في حزيران ويسهم في مجلة «أدب» التي أسسها بروتون، ايلوار، سوبو. يلتحق بالفريق الدادائي ويبدأ كتابة «مغامرات تيليماك».
- ١٩٢٠ : رحلات إلى بلجيكا وفرنسا برفقة تيودور فرانكل. ينشر «نار الفرح» و«انيسيه».
- ١٩٢١ : بعد مؤتمر «تور» يحاول عبثاً الالتحاق بحزب موريس توريز. يعمل صكرتيراً في مسرح الشاتيليزيه عدة أشهر، ويحول نشرة السيد هيرتو الأدبية إلى مجلة أسبوعية وينشق عن الدادائيين في أيار مثل بروتون.
- ١٩٢٢ : يصدر «مغامرات تيليماك» (تقليد لفنيلون مع نصوص دادائية) ويشارك في اطلاق الفريق السوربالي، مستطفاً كتاباً وتشكيلين.
- ١٩٢٣ : يعمل مع اندريه بروتون مستشاراً أدبياً لحاك روسيه. يستمر خمس سنوات في المنصب (مع انقطاع في العام ١٩٢٤). ينشر «باريس في الليل» و«ملذات العاصمة». يبدأ صياغة رواية عملاقة «الدفاع عن اللانهاية» التي يضرع النهار فيها العام ١٩٢٧.
- ١٩٢٤ : ينزل إلى السوق قبل أسابيع من «بيان» بروتون «موجة أحلام»، وهي أول تمهيد للسوربالية، ثم «المجون». يقرأ انغلز والمثاليين الألمان ويسافر بلا انقطاع. يرتبط بعلاقة غرامية مع نانسي كونار ويسهم في

إطلاق «الثورة السورية» التي تسوق فضائح تاريخية، وتفتح صفحاتها لحوار المثقفين الشيوعيين الذين أيدوا المغربي عبد الكريم الخطابي.

١٩٢٥ : يعتنق الماركسية ويكتب في «كلارتيه» مقالاً مشيراً «بروليتاريا الفكر».

١٩٢٦ : رواية «قروي باريس» التي تبجل بروتون، و«الحركة النقوب» (مجموعة قصائد تعود إلى ١٩٢١-١٩٢٤). يقرأ روسيل، ساد، لورانس، جويس، برونيتيه.

١٩٢٧ : يلتحق بالحزب الشيوعي مع سورياليين آخرين. يسافر إلى إسبانيا. يجتاز أزمات نفسية حادة ويدمر «الدفاع عن اللانهاية».

١٩٢٨ : ينشر «بحث في الأسلوب» (كتبه العام ١٩٢٦)، ويشارك في تظاهرات الاعتراض بعد اعدام الفوضويين ساكو وفترتي. محاولة انتحار في البندقية بعد قطيعة مع نانسي كونار. يلتقي ماياكوفسكي والزاتريوليه في مونتبارناس. يسكن مع الزا في ٥٤ شارع دو شاتو.

١٩٢٩ : تجارب أدبية هشة ثم مجموعة قصائد «البشاشة الكبرى» وترجمة لويس كارول «صيد سمك القرش».

١٩٣٠ : رحلة أولى إلى الاتحاد السوفياتي. قناعات أراغون تتبلور، الأمر الذي يبعده عن طروحات السورياليين الذين يتخلل عنهم في المؤتمر الثاني للكتاب الثوريين في خاركوف. ينشر دراسة عن الرسم المعاصر: «تحدي الرسم»، وينشق عن بروتون.

١٩٣١ : «مضطهد مضطهد». أحد نصوص المجموعة «الجهة الحمراء» يرمضه للملاحقة من قبل السلطات الرسمية. بروتون و٣٠٠ مثقف يدافعون عنه. رحلتان جديدتان إلى الاتحاد السوفياتي، ومرحلة دقيقة على الصعيد المادي. الزا تصنع عقوداً يبيعها بنفسه في أسواق الحياطين.

١٩٣٢ : قطيعة نهائية عن السورياليين بعد حرب المناشير. يعمل محرراً في الطبعة الفرنسية لـ «الأدب العالمي» (١٩٣٧-٣٣).

١٩٣٣ : يطلق مجلة «كومين» مع بول فايان - كوتيريه. يمرّر في «الأومانييه» (شباط ١٩٣٣ - أيار ١٩٣٤)، يتخب عضواً في «جمعية الأدباء والفنانين الثوريين».

١٩٣٤ : «أورا لورال» (قصائد). «أجراس بال» (رواية واقعية). رحلة إلى الاتحاد السوفياتي لحضور المؤتمر الأول للأدباء السوفيات.

١٩٣٥ : «من أجل واقعية اشتراكية» تبلور انتهاءه إلى الجمالية التي تنتصر في موسكو بعد العام ١٩٣٢. يشترك في امانة جمعية الأدباء من أجل الدفاع عن الثقافة. ينتقل إلى شارع سورديلا حيث يبقى حتى العام ١٩٦٠.

١٩٣٦ : رحلات إلى موسكو واسبانيا موفداً من الجمعية. يهيء جولة «كوبلا برشلونة» في فرنسا. روايته «الأحياء الجميلة» تفوز بجائزة رينود.

١٩٣٧ : يشرف مع جان - ريشار بلوخ على «هذا المساء». يمرّر يوماً زاوية «يوم من العالم»، ويطلق في أيار المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدباء في برشلونة.

١٩٣٩ : رحلة إلى الولايات المتحدة. الانتهاء من «مسافرو العربى الملكية» الذي يصدر العام ١٩٤٢. «هذا المساء» تحتجب في آب، ويلاحق بعد حملته المؤيدة للميثاق الألماني - السوفياتي.

١٩٣٩ - ١٩٤٠ : يحنّد في فوج العمال ثم ينقل إلى وحدة طلية. يتلقى هناك وزير الدفاع على اختراعه طريقة تتيح انقاذ جرحى الدبابات. يشهد هزيمة دنكرك، ويعود إلى فرنسا عن طريق بليموث. يمنح وسام الحرب لاعائه الجرحى في ظروف دقيقة. الهدنة تفاجئه في ديبراك. يخل سبيله في نوترود حيث يلتحق بالزا. مع سيفرس، يطرح مشاريع للمقاومة الفكرية.

١٩٤١ : «قلب متصدّع» ونصوص نظرية أخرى حول الشعر. يستقر في نيس، ويتنظم في الحزب الشيوعي السري ويصوغ مشروع تأسيس «اللجنة الوطنية للأدباء». يطلق «الأدب الفرنسية» ويرتبط بالنشكيلي هنري ماتيس.

- ١٩٤٢ : مجموعة قصائد للمقاومة، «عيون الزا»، «بروسيلاند»، وينسحب إلى منطقة سان - دونا لشنّ نشاط سرّي ضدّ هتلر. حملة اعتقالات وتصفيات تطال المثقفين المقاومين، مثل جاك ديكور مؤسس «الأدب الفرنسية».
- ١٩٤٣ : يقيم في ليون وينظّم شبكات دفاعية ضدّ المحتلّين في المنطقة الجنوبية. ينشر «بالفرنسية في النص» و«متحف غريغان» (طبعة سرية باسم فرنسوا لاكولير).
- ١٩٤٤ : يقضي أسابيع في أدغال فيركور. ينهي «أوريليان» (ينشره عام ١٩٤٦) يمرّر من جديد في «هذا المساء». الزا تريولييه تفوز بجائزة غونكور.
- ١٩٤٥ : قصائد وأقاصيص المقاومة: «التغير الفرنسي»، «عبودية الفرنسيين وعظمتهم». حرب مفتوحة ضدّ متحفّي اليمين والاتجاهات الجديدة في أوساط اليسار الفرنسي. يتبوأ عدة مناصب في تنظيمات موالية للشبوعيين الفرنسيين.
- ١٩٤٦ : «الرجل الشيوعي» الجزء الأول. دفاع عن واقعة اشتراكية راديكالية.
- ١٩٤٧ : رحلات عديدة إلى البلدان الشرقية. «يوميات بل كانتو». يتسلم أدلة «هذا المساء».
- ١٩٤٨ : اتهم بترويج معلومات خطيرة في «هذا المساء» يُجرّم من حقوقه المدنيّة لعشر سنوات ويسهم في تنظيم المؤتمر الدولي للسلام. «جديد قلب مصدّع». ينخرط في «معركة الكتاب».
- ١٩٤٩ : يلتحق بـ «الأدب الفرنسية». ينشر الجزء الأول من «الشبوعيون» لوحة ضخمة عن الحرب العالمية الثانية.
- ١٩٥٠ : يُنتخب عضواً احتياطياً في اللجنة المركزية لحزب موريس ترويز.
- ١٩٥١ : يتنازع ملكية خاصّة في سان - ارنوي، منطقة الايفلين.
- ١٩٥٢ : كتابات حول فيكتور هوغو. دراسة جمالية مهمّة: «غودفج كورييه».

- ١٩٥٣ : يدير «الأدب الفرنسية». يصدر «الرجل الشيوعي» الجزء الثاني. يرصد مؤشرات الحرب الباردة ويشجب التدخلات الأميركية في كوريا وغواتيمالا.
- ١٩٥٤ : ينظر للفن الملتزم في فرنسا. يصدر «الميون والذاكرة»، «ضوء ستندال». بحرب الجزائر تطرح عليه اسئلة صعبة حول الاستعمار الجديد وتختلف العالم الثالث. يعكف على دراسة الأدب العربي.
- ١٩٥٥ : ينشر «الأدباء السوفييت» عند غاليمار.
- ١٩٥٦ : منعطف شجب الساتينية بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي. اصدار «الرواية غير المكتملة».
- ١٩٥٧ : يحصل على جائزة لينين للسلام ويثور على جرائم الساتينية.
- ١٩٥٨ : «الاسبوع المقدس».
- ١٩٥٩ : «الزاء»، «اكتشف أوراق لعبي» (نصوص نظرية حول الواقعية التجريبية).
- ١٩٦٠ : «الشعراء».
- ١٩٦٢ : تاريخ مقارن مع اندريه موروا للولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي.
- ١٩٦٣ : «مجنون الزاء» ومحاورات مع فرنسيس كريبو حول الثقافة الفرنسية.
- ١٩٦٤ : بداية اصدار «التاج الروائي المتزاوج» لألزا تريولي واراغون، عن دار لافون. «رحلة إلى هولندا» تدافع مع روجيه غارودي عن منطلقات الواقعية بلا ضفاف.
- ١٩٦٥ : دكتوراه فخرية من موسكو. «حكم بالاعدام».
- ١٩٦٦ : مرثية إلى بابلو نيرودا. اعاد كتابة «الشيوعيون».
- ١٩٦٧ : «بيضاء أو النسيان». يدخل إلى أكاديمية غونكور، ويستقبل بعد فترة قصيرة.
- ١٩٦٨ : يشجب التدخل السوفياتي في تشيكوسلوفاكيا. يدافع عن اشتراكية حديثة وإنسانية.

- ١٩٦٩ : «الغرف»، «لم اتعلم أبداً الكتابة لو المصراع». .
- ١٩٧٠ : موت المزا ترويه. يرفض الدفاع عن روجيه غارودي .
- ١٩٧١ : «هنري ماتيس -رواية» يدعم سوبجنستين ويحصل على جائزة نوبل في الآداب.
- ١٩٧٢ : احتجاب «الآداب الفرنسية». مقالة مهمة في العدد الأخير، نهاية تشرين الأول «فالس الوداع».
- ١٩٧٤ : بداية نشر «التاج الشعري» عن «كلوب ديديرو»، مع مقدمات لجان رستا. «مسرح / رواية».
- ١٩٧٥ : يتعرض لحادث سيارة مريع. يتجو بأعجوبة. رواياته تدخل السينما مع «أجراس بال» من إخراج فيتيه.
- ١٩٧٨ : سلسلة مداخلات تلفزيونية مع جان رستا. «أوريليان» تلعب سينماتياً.
- ١٩٨١ : يصدر «كتابات في الفن» عن دار فايار. وهي مجموعة مقالات انطباعية عن كبار تشكيليي العصر.
- ١٩٨٢ : اكتمال العمارة الشعرية مع صدور الجزء الرابع عشر عن كلوب ديديرو. الجزء الأخير يحمل عنوان «وداعاً». أبرز قصائده: «العام ٢٠٠٠ لن يأتي».

التاج الروائي

- انيسيه أو البانوراما، رواية، غاليمار، ١٩٢١ .
- مغامرات تيليماك، باريس، غاليمار، ١٩٢٢ و ١٩٢٦ .
- ملذات العاصمة، برلين، ١٩٢٣ .
- المجون، باريس، غاليمار ١٩٢٤ .
- قروبي باريس، باريس، غاليمار ١٩٢٦، ١٩٧٠ .
- دفاع عن اللانهاية (مخطوطة احرقت العام ١٩٢٧) . بقي فصل منها «الدغتر
الاسود» الجزء الرابع من «التاج الروائي المتراوج» لافون، ١٩٦٤ .
- اجراس بك، باريس، دنيوبل وستيل، ١٩٣٤ (الجزء الاول من «عالم الواقع»)
١٩٥٤ و ١٩٦٠ .
- الاحياء الجميلة، باريس، دنيوبل وستيل، ١٩٣٦ (الجزء الثاني من «عالم
الواقع»)
- مسلفرو العربة الملكية، باريس، غاليمار ١٩٤٣ (هذه الطبعة شوهتها الرقابة
الالمانية) لم يعترف بها المؤلف . الطبعة النهائية ١٩٤٧ - غاليمار - الجزء الثالث
من «عالم الواقع» - طبعة جديدة ١٩٦٤ .

- أوريليان، باريس، غاليمار، ١٩٤٤ و ١٩٦٤.
 - عبودية الفرنسيين وعظمتهم، باريس، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٥.
 - الشيوعيون، باريس، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٩-١٩٥١.
 - الأسبوع المقدس، باريس، غاليمار، ١٩٥٨.
 - حكم بالاعدام، باريس، غاليمار، ١٩٦٥.
 - بيضاء أو النسيان، باريس، غاليمار، ١٩٦٧.
 - هنري ماتيس، رواية، باريس، غاليمار ١٩٧١.
 - مسرح / رواية، باريس، غاليمار ١٩٧٤.
- مقدمات وتوطئات اضيفت إلى النصوص الأساسية، أهمها، ملاحق
«التاج الروائي المتزوج»، إضافة إلى «أقاصيص الأربعين سنة» و«الكذب
الحقيقي» التي تضيء الكتابة وتسهم في حلّ بعض إشكالاتها. نذكر إعادة كتابة
«مسافرو العربة الملكية» و«الشيوعيون» بمناسبة إدراجهما في «التاج المتزوج»
(١٩٦٥-١٩٦٦)

التاج الشعري

- نار الفرح، عن سان باري، ١٩٢٠
- الحركة اللذوب، باريس، غاليمار ١٩٢٥.
- مسافر، لا شابل - رينفيل، ذو هاورس برس، ١٩٢٧.
- الباشا الكبير، باريس، غاليمار، ١٩٢٩.
- مضطهد مضطهد، باريس، المنشورات السوربالية ١٩٣١.
- للأبناء الحمر أوضحوا دينكم، باريس، مكتب النشر والتوزيع، ١٩٣٢.
- أورا لورال، باريس، دينويل وستيل، ١٩٣٤.
- قلب متصدّع، باريس، غاليمار، ١٩٤١.
- نشيد إلى الزاء، الجزائر، فوتتان، ١٩٤١.
- عبور الزاء، نوشاتيل، دفاتر الرور ١٩٤٢ و ١٩٦٦ (سيفرز)
- بروسيلاند، نوشاتيل، دفاتر الرور، ١٩٤٢.
- متحف غريفان، سان - فلور، المكتبة الفرنسية، ١٩٤٣، منشورات فينوي.
- بالفرنسية في النصّ، نوشاتيل، ايد وكالند، ١٩٤٣.
- فرنسا، اسمعي، الجزائر، فوتتان، ١٩٤٤.
- ماحيك يا فرنسا. منشورات ف.ت.ب ١٩٤٤.

تبع أعمال متنوعة، سان - فلور، المكتبة الفرنسية ١٩٤٤.

- المغير الفرنسي، باريس، سيفرز ١٩٤٥

في وطن غريب داخل وطني ذاته، موناكو، منشورات دو روشيه، ١٩٤٥.

- جنيد قلب متصدع، باريس، غاليمار ١٩٤٨.

- قوافلي وقصائد أخرى، باريس، سيفرز ١٩٥٤.

- العميون والذاكرة، باريس، غاليمار، ١٩٥٤.

- الرواية غير المكتملة، باريس غاليمار، ١٩٥٦.

- الزاء، باريس، غاليمار، ١٩٥٩.

- الشعراء، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.

- مجنون الزاء، باريس، غاليمار ١٩٦٣.

- رحلة إلى هولندا، باريس، سيفرز، ١٩٦٤.

- ليست في باريس إلا بالزاء، باريس، لا فون، ١٩٦٤.

- مربية إلى بابلو نيرودا - باريس، غاليمار، ١٩٦٦.

- الغرف، باريس - الناشر الفرنسيون المتحدون ١٩٦٩.

مقدمات مهمة أضيفت إلى هذه المجموعات في زمن الحرب والمقاومة:

المقاومة في العام ١٩٤٠، درس ريبارك (١٩٤١)، نحو تحديد للشعر (١٩٤١)،

اغني الرجال والسلاح (١٩٤٢)، حول الدقة في الشعر (١٩٤٥)، السمك

الأسود (١٩٤٦).

التأج النظرى

١- فى الأء

موجة أءلام - بارىس، نشر مجلة «كومبرىس» ١٩٢٤.

ببء فى الأسلوب، بارىس، غاليمار، ١٩٢٨.

من أجل واقعية اشتراكية، بارىس، دينويل وسبيل، ١٩٣٤.

مساهمة فى سلسل غابريال بيرى، تولوز، ١٩٤٤.

سنان بول روى أو الأمل، بارىس، سيفرز ١٩٤٥.

موميات بل كاتتو، جنيف، سكيرا، ١٩٤٧.

هل قرأتم فيكتور هوغو، بارىس، الناشر الفرنسيون المتحدون، ١٩٥٢.

- هوغو شاعر واقعي، باريس المنشورات الاجتماعية، ١٩٥٤.
 - ضوه ستندال، باريس، دينويل، ١٩٥٤.
 - صحيفة شعر وطني، ليون، الكتاب المتحدون، ١٩٥٤.
 - الآداب السوفياتية، باريس، دينويل، ١٩٥٥.
 - مقدمة للآداب السوفياتية، باريس، غاليمار، ١٩٥٦.
 - اكشف أوراق لعبتي، باريس، الناشر الفرنسيون المتحدون، ١٩٥٩.
 - الزا تريولي اختارها أراغون، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.
 - محاورات مع فرنسيس كرميو، باريس، غاليمار، ١٩٦٤.
 - أراغون يتكلم مع دومينيك أريان، باريس، سيفرز، ١٩٥٨.
 - لم اتعلم أبدا الكتابة أو الصواعق، جنيف، سكير، ١٩٦٩.
- نضيف إلى ذلك: «لوتريامون ونحن» و«فالس الوداع»، وقد نشرنا في الآداب الفرنسية عند احتجاجها.

٢- مسيولوجيا ثقافية

- الإنسان الشيوعي ١- ٢- ١٩٤٦-١٩٥٣، باريس، غاليمار.
- ولادة السلام، باريس، المكتبة الفرنسية ١٩٤٩.
- الثقافة والناس، باريس، المنشورات الاجتماعية ١٩٤٧.
- النور والسلام، الآداب الفرنسية، ١٩٥٠.
- الفن والشعور القومي، الآداب الفرنسية ١٩٥١.
- الحرية الحقيقية للثقافة، الآداب الفرنسية ١٩٥٢.
- ابن أخ السيد دوقال، باريس، الناشر الفرنسيون المتحدون ١٩٥٣.
- الفن الملتزم في فرنسا، باريس، النقد الجديد، ١٩٥٤.

٣- الفنون التشكيلية

- تحققي الرسم، باريس، المنشورات السوربالية، ١٩٣٠.
- حاتيس في فرنسا، مارتان فاياني، ١٩٤٣.
- متفريط الترف، جنيف، سكير، ١٩٤٦.
- لافتة جيرسان، نوشاتيل، ايد وكالند، ١٩٤٦.
- غودج كورييه، باريس، حلقة الفن، ١٩٥٢.
- الكولاج، باريس، هيرمان، ١٩٦٥.

- محاورات حول متحف درسدن، بالاشتراك مع جان كوكتو، منشورات حلقة الفن، ١٩٥٧.

٤ - في التاريخ

- بتلويغ متوازٍ للاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة، بالاشتراك مع أندريه موروا، باريس، اندريه لافون، ١٩٦٢.

٥ - ترجمت

- صيد سمك القرش للويس كارول، ذو هاورث برس، ١٩٢٨، باريس سيفرز، ١٩٤٠.

- خمس قصائد من بيترارك. فونتان دو فولكلور، ١٩٤٧.

- جميلة الجنكيز ايتمانوف، بالاشتراك مع دييتريوف، الناشران الفرنسيون المتحدون.

٦ - مقدمات

كتب أراغون مقدمات لمجموعة كبيرة من الشعراء والمفكرين. نقتطف قائمة الأسماء التالية: رامبو (١٩٢٤)، فايان - كوتيرييه (١٩٣٨)، نيرودا (١٩٣٩) جان غاسو (١٩٤٤)، ليون موميناك (١٩٤٥)، جاك ديكور (١٩٤٥) غريال بييري (١٩٤٥)، دوميز (١٩٤٥)، بروسير ميريه (١٩٤٦)، بول ايلوار (١٩٤٨)، جان - ريشار بلوخ (١٩٤٨)، جدانوف (١٩٥٠)، اندريه ستيل (١٩٥٣)، بيار داكس (١٩٥٤)، محمد ديب (١٩٦٩)، روجيه غارودي (١٩٦٣).

٧ - مقالات

يؤكد هوبرت جوان أن نصوص أراغون المنشورة في الصحف تتجاوز بحجمها التاج المنشور. الناقدان لندريه غافيه وايفيت جندين فهرسا المقالات المنشورة في خلال الفترة السورية. نسوق فقط هنا أهم الصحف والمجلات التي زودها أراغون بكتابته: «أدب» (١٩٢١ - ١٩٢٤)، «الثورة السورية» (١٩٢٤ - ١٩٢٩)، «السورية في خدمة الثورة» (١٩٣٠ - ١٩٣١)، «سيك» (١٩١٧ - ١٩١٩)، «نور - سود» (١٩١٨)، «الكتابات الجديدة» (١٩٢٢)، «المجلة الفرنسية الجديدة» (١٩٢٠ - ١٩٢٥ - ١٩٣١) «باري - جورنال»

(١٩٢٤-١٩٢٥) «المجلة الأوروبية» (١٩٢٤-١٩٢٦)، «كلارتيه» (١٩٢٥-١٩٢٧)، «منوعات» (١٩٢٩)، «أدب الثورة العالمية» (١٩٣٠-١٩٣١)، «الأرومانيتيه» (١٩٣٣-١٩٣٤)، «كومون» (١٩٣٣-١٩٣٩)، «أوروبا» (١٩٣٥-١٩٣٨)، «كونفليانس» (١٩٤٤) «الأدب الفرنسية» (١٩٤٩-١٩٧٢).

٨ - كتابات لم تنشر

وهب أراغون والمركز الوطني للبحوث العلمية (باريس) حولة شاحنة كاملة من كتابات لم تنشر. وثمة فريق عمل مخصص يعمل يومياً في إطار المكتبة الوطنية لاستثمار هذه المادة التي تنطوي على مفاتيح مهمة للفكر الأراغوني. واشترط الكاتب عدم نشرها قبل موته.

٣ - مراجع نقدية حول أراغون

١ - حول الدادائية والسوريالية

- موريس نادو، تاريخ السوريالية، مع وثائق وملحق. باريس منشورات دو سوي، ١٩٤٥، ١٩٤٨، ١٩٦٤.
- اندريه بروتون، محاورات، باريس، غاليمار، ١٩٥٢، ١٩٦٩.
- فردينان الكيه، فلسفة السوريالية، باريس، فلانماريون، ١٩٥٦.
- جورج ريمون - روساني، سابقاً من قبل، باريس، جوليارد، ١٩٥٨.
- ميشال كاروج، اندريه بروتون أو المعطيات الأساسية للسوريالية، باريس، مجموعة «التجارب» غاليمار، ١٩٥٠. طبعة جديدة مجموعة «أفكار» ١٩٦٧.
- ميشال ساتولييه، دادا في باريس، باريس، ج. ج. بوفير، ١٩٦٥. السوريالية محاورات سيريزي ١٩٦٦، موتون، ١٩٦٨.
- جاك بارون السنة الأولى للسوريالية، باريس، دينويل ١٩٦٩.
- ماكسيم الكسندر، مذكرات سوريالي، باريس، بارك الشابة ١٩٦٨.
- الفريق، القطيعة، منشورات دو سوي، ١٩٧٠.
- حوروزوا ولوشيربونييه، السوريالية، باريس، مجموعة موضوعات ونصوص، لاروس، ١٩٧١.

حماري - كلير يانكارت، باريس السورباليين، باريس، سيفرز ١٩٧٢
- اندريه تيربون، ثوار بلا ثورة، باريس، لافون ١٩٧٢.

٢ - مراجع عامة مختارة

لا دو، ج، أراغون شاعر المقاومة، بروكسل، ولتر باي ١٩٤٥.
- كلود روا، أراغون، باريس، مجموعة «شعراء اليوم»، سيفرز ١٩٤٥، ١٩٦٢.
- أوروبا - تشرين الأول - تشرين الثاني ١٩٥٧ - نصوص من كوكو لوسكير
دوينسكي، هاروش، مادل... .

- غافيه اندريه، أراغون سوربالياً، الأدب يتحدى، نوشاتيل، عن الباكوبار
١٩٥٧.

- كوغان، لوي أراغون والواقعية الاشتراكية، لينينغراد، ١٩٥٧.
- مجلة «ميسلدور» كانون الثاني - شباط ١٩٥٨ - نصوص من لوسكير موسيناك،
كامبرو، مارسوناك، داكس... .

- جوان هوبرت، أراغون، باريس، مجموعة «المكتبة النموذجية» غاليمار
١٩٦٠.

- لوسكير بيار، أراغون روائياً، باريس، غاليمار، ١٩٦٠.
- غارودي روجيه، مسار أراغون، باريس مجموعة «دعوات» غاليمار ١٩٦١.
- رايار جورج، أراغون، باريس، مجموعة «كلاسيكو القرن العشرين»
المنشورات الجامعية ١٩٦٤.

- لابرې سوزان، أراغون شاعر الزا، باريس، س.ي.ر.م. ١٩٦٥.
- ايفيت جندين، أراغون روائياً سوربالياً، جنيف، دروز، ١٩٦٦.
- شارل هاروش، فكرة الحب في «مجنون الزا» ونتاج أراغون، باريس، غاليمار،
١٩٦٦.

- جان سور، أراغون، واقعية الحب، باريس، لوستريون، ١٩٦٦.
- جورج سادل، أراغون، مجموعة «شعراء اليوم» سيفرز، ١٩٦٧.
- مجلة «أوروبا»، شباط - آذار - ١٩٦٧، الزا تريولي وأراغون، نصوص من
غارودي، سادل، لابرې، هاروش، مراجع من سادل وهتجس.

- آلان هير، أراغون أسيراً سياسياً، باريس، بالان، ١٩٧٠.
- لوشيربوني برنارد، أراغون، مجموعة «الحضور الأدبي»، بوداس، ١٩٧١.
- صوفي بيرازسكا، «حكم بالاعدام»، باريس، ديتول، ١٩٧٢.

-دانيال بونيو، بيضاء أو النسيان، باريس، مجموعة «الجيب النقدي»، هاشيت،
١٩٧٣.

-مجلة «لارك» (القوس) أيار ١٩٧٣، نصوص من نيرودا، سوزان رافي، دانيال
بونيو، جاك بيرك، رومان جاكوبسون، جان ريستا...
-مجلة سيكلس عدد ٣ و٨-٩- أراغون أوريليان تلفزيون. باريس، سوي،
١٩٧٥.

-بيار داكس، أراغون حياة برسم التغير، باريس، سوي، ١٩٧٥.

-عبدالله - فؤاد ابو منصور- اراغون روائياً- اطروحة دكتوراه دولة في السوربون- باريس
الرابعة ١٩٨٠.

[بيروت، ليل ٣١ كانون الثاني ١٩٨٢]

المحتويات

٧	مدخل: الكتابة المستحيلة
١٣	الحوار الأول: ولادة لا شرعية
١٦	١ - التمثل والتخطي
١٨	٢ - الزا الولادة الثانية
٢١	٣ - التخوم المتحركة
٢٣	٤ - ايقاع جاذة كارنو
٢٧	٥ - «يا لها من نفس الهية»
٢٩	٦ - مؤامرة الصمت
٣٣	الحوار الثاني: الربيع السوربالي
	القسم الأول: «أنيسيه أو البانوراما - رواية»
٣٥	المرأة هي الحداثة
٣٦	١ - المزاوجة المثيرة
٣٨	٢ - القناصر الروائي
٤٠	٣ - كرنفال الهدايا
٤١	٤ - البنية السينمائية
٤٥	القسم الثاني: الهوة الكونية
٤٦	١ - منعطف اندريه بروتون

٤٩	٢- أبو لينير وجاك القدري
٥١	٣- ابتكار المعاني العميقة
٥٣	٤- غبار الكتابة الآلية
٥٥	٥- الدفاع عن اللانهاية
٥٧	٦- فواصل شهرزاد
٥٩	٧- جندول البندقية
٦١	٨- ماياكوفسكي - القطيعة
٦٣	٩- الحقول المغناطيسية
٦٦	١٠- عنكبوت البشاشة الكبرى
٦٨	١١- الصراخ بين الانقراض
٧١	١٢- العشق المأسوي
٧٣	١٣- الجبهة الحمراء
٧٥	القسم الثالث: «قروي باريس»
٧٦	١- جغرافية اللذة
٧٨	٢- الميثولوجيا الحميمة
٨٠	٣- التشكيل اللغوي
٨٣	الحوار الثالث: عبور تجريبي إلى الواقعية
٨٦	١- الوعي الفردي والجماعي
٨٧	٢- مخاض النقلة النوعية
٨٩	٣- الخيارات الجديدة
٩١	القسم الأول: «أجراس بال»
٩١	١- دوغماتية طبقية
٩٣	٢- رهان المستقبل: المرأة
٩٥	القسم الثاني: «الأحياء الجميلة»
٩٦	١- أرمان وأدمون
٩٨	٢- الرجال المزدوجون
٩٩	٣- جدلية الطهارة - التبذل

١٠١	القسم الثالث: مسافرو العربية الملكية
١٠٢	١- التاريخ يصنعه الأنانيون
١٠٣	٢- ظلال دستوفسكي
١٠٥	٣- السنة النار
١٠٧	القسم الرابع: «اوريليان»
١٠٧	١- الآنية والمطلق
١٠٩	٢- غابة الاسئلة الصعبة
١١٠	٣- امرأة من لحم ودم
١١٢	٤- العبارات - الصواعق
١١٤	٥- الهلوسة والتاريخ
١١٥	القسم الخامس: «الشيوعيون»
١١٥	١- البنية المهزوزة
١١٧	٢- اعادة الكتابة
١١٨	٣- الايديولوجيا والخيال
١١٩	٤- الرهانات البديلة
١٢١	القسم السادس: آليات الطبقة في «عالم الواقع»
١٢١	١- رامبو وماركس
١٢٤	٢- الكتابة نضال يومي
١٢٧	٣- التحولات الثورية
١٢٩	٤- قلق دريو لا روشيل
١٣١	٥- «البارانونيا» السياسية
١٣٣	٦- وجه كاترين الغاضب
١٣٥	٧- كارلوتا في النفق القوقازي
١٣٨	٨- الروائي، ذلك المجرم
١٤١	الحوار الرابع: شعر الحب والمقاومة
١٤٣	القسم الأول: يوميات الألم والأمل

- ١٤٤ ١- مرآتي الهزيمة
- ١٤٦ ٢- عودة إلى الينابيع
- ١٤٨ ٣- لحمي ليس فطيرة
- ١٥٠ ٤- عيون الزا
- ١٥٣ ٥- زمن الثورة
- ١٥٤ ٦- القصيدة - القبضه
- ١٥٦ ٧- المرأة مستقبل الرجل

١٥٨ القسم الثاني: «الزا»

- ١٥٨ ١- الشاعر الشعبي
- ١٦١ ٢- فجيرة قلب
- ١٦٣ ٣- اجل من الدموع
- ١٦٥ ٤- انتهى كل شيء
- ١٦٦ ٥- رقاص الساعة الأخيرة

١٦٩ V الحوار الخامس: «مجنون الزا»

١٧١ القسم الأول: النشيد الاوركستراي

- ١٧٢ ١- ست قصائد وخاتمة
- ١٧٦ ٢- تروبادور أندلسي
- ١٧٧ ٣- الشكل التعبيري المؤقت

١٧٩ القسم الثاني: غرناطة وغرنيكا

- ١٨٠ ١- الصوفية الشرقية
- ١٨١ ٢- ابو عبدالله وأراغون
- ١٨٥ ٣- «اكدره ابراهيم»
- ١٨٧ ٤- غرناطة تلوي عنقها
- ١٩٠ ٥- التاريخ والملحمة
- ١٩٢ ٦- الحرب والسلام
- ١٩٤ ٧- شكسبير ودانتي
- ١٩٦ ٨- الوحدة الأسطورية

٢٠٣	القسم الثالث: المعراج الشعري
٢٠٣	١- مآزق الشكل
٢٠٦	٢- الساعة والمرآة
٢٠٩	٣- الملحمة والتكنو - الترونيك
٢١١	٤- المعراج الفلسفي
٢١٥	الحوار السادس: بؤس وعظمة الواقعية
٢١٧	القسم الأول: مجون الكتابة الروائية
٢١٨	١- الجمالية البيضاء
٢١٩	٢- الميثولوجيا والأيدولوجيا
٢٢١	٣- خلايا رحمة
٢٢٣	٤- الرواية - المختبر
٢٢٥	القسم الثاني: «حكم بالاعدام»
٢٢٦	١- الخيال التاريخي
٢٢٨	٢- أوبرا واقعية
٢٣١	٣- الرواية، مرآة محطمة
٢٣٤	٤- عالم ناطق، عالم أخرس
٢٣٦	٥- مثابة الرؤى
٢٣٨	القسم الثالث: «بيضاء أو النسيان»
٢٣٩	١- سلسلة فرضيات انسانية
٢٤٢	٢- بلانش - الزا، غيفيه - أراغون
٢٤٦	٣- الألسنية، مادة روائية
٢٤٨	٤- علم فلك الانسان
٢٥١	القسم الرابع: «مسرح / رواية»
٢٥٢	١- الكلام والصمت

٢٥٤	٢ - التباس بين الشيخ والشاب
٢٥٧	٣ - الانسان أسير الكلمات
٢٦١	لن يأتي العام ٢٠٠٠ !
٢٧٥	كرونولوجيا - بيليوغرافيا
٢٧٧	١ - الانسان
٢٨٤	٢ - الكاتب
٢٨٤	- النتاج الروائي
٢٨٥	- النتاج الشعري
٢٨٦	- النتاج النظري
٢٩٠	٣ - مراجع نقدية حول أراغون

● فؤاد أبو منصور = من مواليد ١٩٥١ - المنصورية - بحمدون -

حامل دكتوراه دولة من جامعة السوربون -

باريس الرابعة - في الرواية الايديولوجية

المعاصرة . تتلمذ على ايدي رولان بارت

وجوليان غريغاس . يسهم حالياً في الصحافة

الفرنسية واللبنانية ، إلى جانب تفرغه استادا

للأدب الفرنسي الحديث في الجامعة

اللبنانية .



أراغون

في مواجهة العصر

● « اراغون في مواجهة العصر » - « قروي باريس » يكشف اوراق
« مجنون الزا » أول مرجع وثائقي في اللغة العربية عن « القارة »
الفكرية ، اراغون .

إنه يرصد الكتابة الاراغونية على ضوء تقنيات النقد الأوروبي
الجديد . ويحاور مباشرة « مجنون الزا » ، الذي تطور بين الوجوه
والاقتعة ، ودوزن حصارة القرن العشرين على ايقاع شعره - نثره ،
راسماً فوق جسدها اسم حبيبته الزا وبعض حقائق مستقبلها
نظن أننا نمسك رجلاً ، فإذا بالتاريخ الحديث يفتح امامنا . نخال
أننا نقرأ شاعراً ، فإذا بالعصر يفرش أمامنا وليمة الرؤى ولهب
الصراعات الأدبية - العقائدية .

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

ساحة راج بلازا - دقة لعمارة - بيروت ١٩٩٨
رقب مواليد ١٩٥١ - ص ١٦٦ - ٢٠١٦

الشمس ٣٠ ليرة